

NZ

NEUE ZEITSCHRIFT

FÜR

MUSIK

GEGRÜNDET

VON

ROBERT SCHUMANN

6

JUNI 1961

ORFF-SCHULWERK

Carl Orff - Gunild Keetman
- Musik für Kinder -
5 Bände

Ausgaben: amerikanisch · dänisch · englisch
französisch · niederländisch · portugiesisch
schwedisch · spanisch - weitere folgen



Zentralstelle und Seminar
Mozarteum Salzburg

Prospekte durch das Sekretariat
und den Verlag

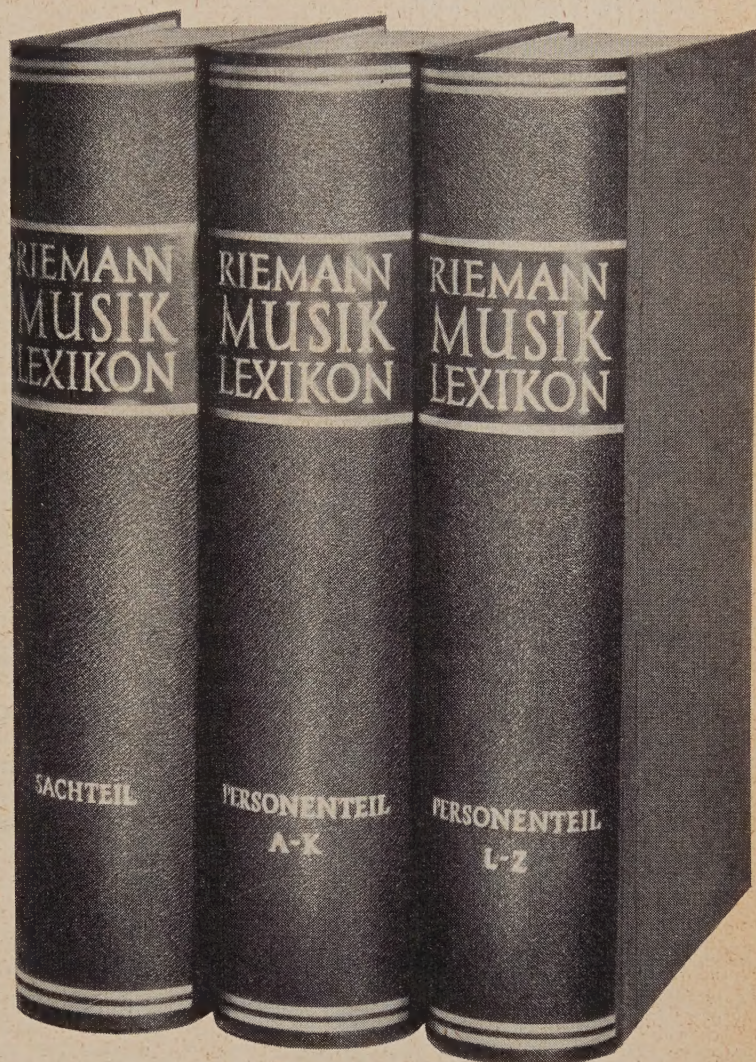
B. Schott's Söhne · Mainz

Der neue Riemann

Personenteil jetzt vollständig lieferbar

Zwölfte, völlig
neu bearbeitete
Auflage
in drei Bänden

Herausgegeben
von
Wilibald Gurlitt



Band I (Personenteil A-K)

Band II (Personenteil L-Z) liegen vor
Personenteil somit komplett

Subskription noch bis zum Erscheinen von Band III (Sachteil A-Z) (in Vorbereitung)

Subskriptionspreis je Band: Ganzleinen DM 86,- · Halbleder DM 94,-

Subskriptionsprospekt durch Fachhandel und Verlag

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

NZ FÜR MUSIK

Unter Mitwirkung von Ernst Thomas herausgegeben von Karl Amadeus Hartmann

122. Jahrgang Heft 6/1961

CARL DAHLHAUS: Musikerhandschriften	223
DAGMAR WEISE: Beethovens Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80	226
HERMANN KELLER: Vieni Amore	230
FRANZ WILLNAUER: Der Tanz in der Musik	233
ALFRED BARESEL: Unterhaltungsmusik	235
GRETE BUSCH: Busch ging nach Glyndebourne, 3. Fortsetzung	237
GOTTFRIED SCHWEIZER: Robert Casadesus	240

DAS MUSIKLEBEN: Venedig: Luigi Nonos Bühnenwerk „Intolleranza“ — Musik-Biennale zwischen Tradition und Zukunft / Stuttgart: Wagners „Ring“-Zyklus in der Staatsoper / Heidelberg: Wilhelm Killmayers „La Buffonata“, szenische Uraufführung / München: Diskussion um „Hoffmanns Erzählungen“ / Berlin: Purcells „Fairy Queen“ / Darmstadt: Wachsen uns neue Ohren? — Zu einem Kongreß der Musikerzieher / Erlangen: Modell oder Ausweg? — Das Musikleben der fränkischen Universitätsstadt / Rußland: Musikalische Reise nach Moskau und Leningrad / Wien: Szenische Finsternis über Karajans „Parsifal“ / Paris: Verflachung der Gefühle — Zum Gastspiel der „West side story“ / Washington: Schönberg und Strawinsky	241
--	-----

DIE INFORMATION	256
---------------------------	-----

RUNDFUNK: „Musik der Zeit“ im Westdeutschen Rundfunk	260
--	-----

JAZZ: Bamberger Jazztage 1961	261
---	-----

BÜCHER: „Leiturgia, Handbuch des evangelischen Gottesdienstes“ / „Musikstudium in Deutschland“	261
--	-----

NOTEN: Francesco Geminiani, „Sonata in D minor, Sonata in A minor for violoncello and piano op. 5“ / Hanns Jelinek, „Parergon“ für Orchester op. 15b / Luigi Nono, „Sarà dolce tacere“	262
--	-----

NOTENBEILAGE: Klaviermusik von Conrad Beck	263
--	-----

CHOR UND SINGSCHULE	264
-------------------------------	-----

BILDER: Orlando di Lasso, „Sacrae Lectiones ex Propheta Job“ (Handschrift) / Wolfgang Amadeus Mozart, „Jupiter-Symphonie“ (Handschrift) / 2 Skizzenblätter Beethovens zur Chorfantasie op. 80 / Lale Andersen (dpa) / Publikum in den Gärten von Glyndebourne (Gravett) / Robert Casadesus (Schapowalow) / Luigi Nono, „Intolleranza“ (Cameraphoto) / Wilhelm Killmayer, „La Buffonata“ (Busch) / Zuschauerraum des barocken Markgrafen theaters Erlangen (Stümpel-Klein) / Ankunft des NDR-Sinfonieorchesters in Moskau / Siegfried Goslich (Vialon) / Münchner Opernhaus im Aufbau (dpa) / Igor Strawinsky, „The Rake's Progress“ in Stockholm (Rydberg) / Hermann Scherchen in seinem elektronischen Studio in Gravesano (Charbonnier)	
---	--

Musikerhandschriften

Es ist ein eingewurzelt Vorurteil, daß der Anblick des Blattes Papier, auf dem ein Komponist seine musikalischen Gedanken niedergeschrieben hat, ein Gefühl der Nähe zu einem Werk hervorruft, wie es ein Konzert oder die Lektüre kaum zu vermitteln vermag. In Wahrheit geht von einem Autograph, auch oder gerade dann, wenn wir das Werk genau zu kennen glauben, eine befremdende Wirkung aus. Es versetzt den Betrachter in eine Verlegenheit, die ihm seinen Abstand von den Werken der Vergangenheit fühlbar macht.

So ist die Pietät, mit der der Besucher einer Bibliothek die in Glaskästen ausgestellten Handschriften betrachtet, keine ungetrübte Empfindung. In die Ehrfurcht mischt sich Ratlosigkeit, nicht unähnlich der Beklommenheit, die den Reisenden in Kirchen fremder Konfessionen befällt. Die nächstliegende, unwillkürliche Reaktion ist, daß man sich sein Unbehagen, um es zu beschwichtigen, als Bewußtsein der Inkompetenz erklärt und die Handschrift als Sache des Philologen abtut, der wissen müsse, was mit ihr anzufangen sei. Doch ist auch dann, wenn man die Texte lesen kann, der erste Eindruck verstörend.

Sobald man sich aber einläßt auf das Lesen von Handschriften, scheint von ihnen ein Zwang auszugehen, auch geringste Einzelheiten mit genauer, beinahe lächerlich pedantischer Aufmerksamkeit zu betrachten. Was man entdeckt, ist fast gleichgültig und oft genug richtig; entscheidend ist der Anreiz, überhaupt auf Entdeckungen auszugehen. Er stört die falsche Vertrautheit mit den Werken der Vergangenheit; früheste musikalische Erfahrungen scheinen sich auf anderer Stufe zu wiederholen, Erfahrungen, die in eine Zeit zurückreichen, in der man sich noch mühsam auf dem Klavier die Töne einer Beethovensonate zusammensuchen mußte. Das bedeutet nicht, daß die Gewöhnung an Kunstwerke immer und unvermeidlich deren Aushöhlung zur Folge habe. Gewöhnung allerdings, die nicht durch Aufmerksamkeit unterbrochen wird, übt eine lähmende Wirkung aus; sie verwandelt, ein umgekehrter Midas, Bedeutendes in Triviales.

Das Anrecht auf Autographie wird dem Philologen streitig gemacht vom Sammler. Er ist der Antipode des Philologen. Der wissenschaftliche Nutzen der Blätter, die er besitzt, kümmert ihn wenig oder gar nicht; und die Absicht, das von ihm Gehütete durch den Druck zu publizieren, erregt sein instinktives Mißtrauen, als bedeute sie eine Profanierung. Sein heilsichtiger Argwohn verrät dem Sammler, daß für den Philologen eine Handschrift ein bloßes Dokument und Material ist. Wenn er ihr einen Text, den er für authentisch hält, entrissen hat, ist sie für ihn abgetan. Gerade den Merkmalen aber, die für den Philologen eine lediglich negative Bedeutung haben, die er zwar beachten muß, aber nur,

um von ihnen absehen und sie rückgängig machen zu können: den späteren Eintragungen und Zusätzen, den Spuren des Gebrauches und Verschleißes — gerade ihnen widmet der Sammler eine leidenschaftliche Aufmerksamkeit. Für ihn ist der ursprüngliche Zustand einer Handschrift nicht der einzig authentische, den es wiederherzustellen gilt, sondern der Anfang einer Geschichte, die nicht reich genug an Wechselfällen sein kann und die erst in seiner Sammlung ihr Ziel und Ende findet. In dem Zufall, der die Stücke seines Besitzes zusammengeführt hat, entdeckt der Sammler einen verborgenen Sinn. Das Geld, das er für sie ausgegeben hat, sucht er zu vergessen. Eine Handschrift wird nicht erworben, sondern sie wird gefunden; und fast ist der Sammler versucht zu glauben, sie sei dazu bestimmt gewesen, von ihm entdeckt zu werden. Er fühlt sich als Erbe; und er läßt nichts unversucht, um die früheren Besitzer einer Handschrift zu ermitteln, als gelte es, eine Ahnenreihe nachzuweisen.

Was in seinen Händen lebendig war, scheint dem Sammler im Besitz der öffentlichen Bibliotheken eingesargt zu sein. Den Abschluß der Veränderungen aber, die der Übergang aus einer privaten Sammlung in eine öffentliche Bibliothek am Charakter einer Handschrift bewirkt, bildet der Faksimile-Druck. Der wissenschaftliche Nutzen, der dem Sammler gleichgültig oder sogar verdächtig war, wird zur einzig legitimen Bestimmung des Autographs. Denn daß einem Faksimile-Druck die Absicht oder Spekulation zugrunde liegt, auch die vom Besitz Ausgeschlossenen an den Gefühlen des Sammlers teilnehmen zu lassen, ist unwahrscheinlich und wäre dazu verurteilt, bloße Intention zu bleiben. In seiner technisch reproduzierten Gestalt ist das Autograph ein Studienobjekt.

„Meiner Anregung folgend“, schrieb 1923 der Musiktheoretiker Heinrich Schenker, „haben sich einige Verlage entschlossen, Handschriften zu faksimilieren; erst wenn eine größere Sammlung dieser Drucke der Allgemeinheit vorliegt, wird man von der Verwüstung der Originale sich auch selbst überzeugen können, vorausgesetzt nur, daß man bis dahin auch Fortschritte im Notenlesen gemacht haben.“ Obwohl Schenkers Worte in den letzten vierzig Jahren an Wahrheit verloren haben, genügt der ihnen verbliebene Rest noch immer, um das Erscheinen eines Faksimile-Drucks mit „Musikerhandschriften von Palestrina bis Bach“ zu rechtfertigen, den Walter Gerstenberg im Atlantis-Verlag herausgegeben und kommentiert hat (Zürich 1960, 176 Seiten, 34,— DM).

Um sich von der „Verwüstung der Originale“ zu überzeugen, die Schenkers Philologenzorn erregte, braucht man nur in den Musikerhandschriften den Anfang der Klaviersonate in As-Dur opus 110 oder das Adagio molto espressivo aus der Violin-

sonate in A-Dur opus 30, 1 von Beethoven aufzuschlagen und mit den Ausgaben zu vergleichen, die unseren Klavier- oder Geigenstunden zugrunde gelegt wurden. Der erste Blick, der nur nach falschen Noten sucht, genügt allerdings nicht; sie sind seltene Ausnahmen und bloße Zufälle. Schlimmer, weil unauffälliger, sind die unscheinbaren Zusätze von Vortragszeichen, die einen Interpretationsstil verraten, der auf alle Musik ungefähr und auf keine genau paßt. Sie sind Zeugnisse des musikalischen common sense, eines soliden, aber beschränkten Musikerverstandes, der sich die Bemühung um das Besondere eines Werkes oder einzelner Stellen erspart, weil er überzeugt ist, über allgemeine Regeln der musikalischen Phrasierung und Artikulation zu verfügen, gegen die Einspruch zu erheben kein Komponist das Recht und die Macht hat.

Unsere Abbildung zeigt ein Stück der Tenorstimme aus den „Klagen des Hiob“, den „Sacrae Lectiones ex Propheta Job“ von Orlando di Lasso. „Spiritus meus attenuabitur, dies mei breviabuntur, et solum mihi superest sepulchrum.“ (In Luthers Übersetzung: „Mein Odem ist schwach, und meine Tage sind abgekürzt; das Grab ist da.“) Wer sich an den Altschlüssel, der das eingestrichene c auf die mittlere Linie des Systems versetzt, zu gewöhnen vermag, wird in der Notation nichts Überraschendes entdecken außer dem Fehlen von Taktstrichen, der Dehnung der Zeitwerte, die für unseren Gebrauch auf die Hälfte reduziert werden müssen, und einer vereinzelt am Anfang des vierten Systems, die in zwei ganze Noten aufzulösen ist. Problematisch ist nicht, was dasteht, sondern was fehlt: Angaben über das Tempo, die Lautstärke, das Verbinden oder Trennen der Töne.

Ein Historiker, dem Philologie und Textkritik nicht genügen, sondern der auch wissen will, wie die Musik, die er ausgräbt, vorgetragen worden ist, steht oft ratlos vor der Frage, ob es das, was er im Text vermißt, nicht gegeben hat oder ob es so selbstverständlich war, daß es nicht notiert zu werden brauchte. Fehlen in der Notation die Differenzierungen des Tempos, der Lautstärke und der Artikulation, weil sie unbekannt waren oder weil sie sich für Sänger, die den Notentext zu lesen vermochten, von selbst ergaben?

Die Vorstellung, daß die Musik des sechzehnten Jahrhunderts, die niederländisch-italienische Vokalpolyphonie, im unbeirraren Gleichmaß eines mittleren Tempos und einer mittleren Lautstärke gesungen worden sei, ist vermutlich falsch: ein Nazarenertraum von einer allen irdischen Affekten entrückten Musik, die es niemals gegeben hat. Wie es aber wirklich gewesen ist, wissen wir nicht oder nur fragmentarisch. Die Zeugnisse der Theoretiker lassen erkennen, daß der notierte Text ein bloßes Gerüst bildete, das von den Virtuosen mancher Kapellen mit ausschweifenden Improvisationen überdeckt wurde. Das kahle, nüchterne Notenbild ist also eine Täuschung; und die ursprüngliche Klanggestalt würde einen Hörer, der in der Musik des sechzehnten Jahrhunderts die Erscheinung einer kühlen und strengen Schönheit verehrt, wahrscheinlich ebenso erschrecken wie einen Humanisten die grelle Bemalung der originalen antiken Statuen.

Die Musik früherer Jahrhunderte ist weder für die Philologen noch für das Publikum des zwanzig-



Orlando di Lasso
Sacrae Lectiones
Propheta Job

sten Jahrhunderts geschrieben worden; und die Rückversetzung in die Hörweise einer vergangenen Zeit gelingt nur gebrochen, nie restlos. Sie ist keine Identifikation, sondern erzwingt eine Spaltung, eine Verdoppelung des musikalischen Bewußtseins. Der Hörer bleibt er selbst, und zugleich fühlt er sich als Zeitgenosse des Komponisten. Ganz aber kann er, auch wenn er sie zu vergessen versucht, die Spuren dessen, was durch Beethoven, Wagner oder Schönberg geschehen ist, aus seinem musikalischen Bewußtsein nicht auslöschen.

Es wäre gedankenlos, das historische Hören, das Hören im Bewußtsein geschichtlichen Abstands, im Namen einer ursprünglichen, nicht durch Reflexion gestörten musikalischen Erfahrung als bloße Bildungserfahrung im schlechten, verschlissenen Sinne des Wortes abzutun. Wer sich in der Absicht, sie zu restaurieren, auf Ursprünglichkeit beruft, vergißt, daß wir von ihr einzig durch Bildung etwas wissen; die Ursprünglichkeit selbst weiß nichts von sich. Auch ist die Vorstellung, daß zu manchen Zeiten und auf Grund einer inneren Verwandtschaft die Unmittelbarkeit der Beziehung zu älterer Musik wiederhergestellt werden könne, ein Trugbild. Daß Komponisten wie Strawinsky oder Hindemith einzelne Züge des Bachstils in ihre Werke aufgenommen haben, besagt nicht, daß ein Sprung über die Jahrhunderte geglückt wäre; denn umgekehrt war manches von dem, was lange Zeit als authentischer Bachstil gegolten hat, nichts anderes als eine Übertragung von Merkmalen des musikalischen „Neoklassizismus“ oder der „Neuen Sachlichkeit“ auf die ältere Musik. Der scheinbar direkte Zugang zur Vergangenheit war vermittelt durch stilistische Tendenzen der Gegenwart.

Ferner ist kaum zu leugnen, daß die durch historische Reflexion vermittelte zweite Existenz von Musik eine zwar blässere, in anderer Hinsicht aber auch reichere Daseinsweise ist. Wagners „Tristan-Akkord“ ist für uns in einem ungleich geringeren Maße als für die ersten Hörer ein sowohl erschreckendes wie verheißungsvolles Rätsel; doch wächst ihm andererseits das Wissen, welche Folgen er

hatte, als ästhetische Qualität zu. Denn daß nur das unmittelbar und reflexionslos Erfäßbare als ästhetische Qualität gelten dürfe, ist ein Vorurteil.

Es könnte scheinen, als ob der Historiker, wenn er einen Notentext zu erklären versucht, ihm etwas hinzufüge. Ebenso richtig aber wäre die entgegengesetzte Behauptung, daß er etwas wegnimmt, Irrtümer beseitigt, die durch eine falsche Unmittelbarkeit im Verhältnis zum Text entstehen. Der musikalische Instinkt, der auf das Naturrecht seines Gefühls für die Sache pocht, ist allzu oft nichts anderes als eine zur zweiten Natur gewordene Konvention. Und ohne Verzicht auf scheinbare Selbstverständlichkeiten wird ein moderner Interpret die älteren musikalischen Texte entweder überhaupt nicht verstehen oder aber sie mißverstehen.

Der Historiker hat, gegenüber dem Interpreten, das Privileg, sich auf ein wissendes Nichtwissen zurückziehen zu können. Der Interpret aber, der ein Werk vorzutragen hat, muß sich entscheiden; und er setzt sich, was er auch tun mag, der Gefahr aus, daß gelehrte Bosheit ihm die Irrtümer seiner Entscheidung nachweist. „Das Werk selbst“, auf das er sich zu berufen versucht, um seine Interpretation zu rechtfertigen und alle anderen der Falschheit oder sogar der Unmoral gegenüber dem Text zu überführen, ist nichts anderes als die Tinte auf dem Papier oder aber ein mystischer Begriff. Um es zu erkennen, bedarf es einer Erleuchtung. Niemand aber, dem die Wahrheit zuteil wurde, kann andere zwingen, sie anzunehmen.

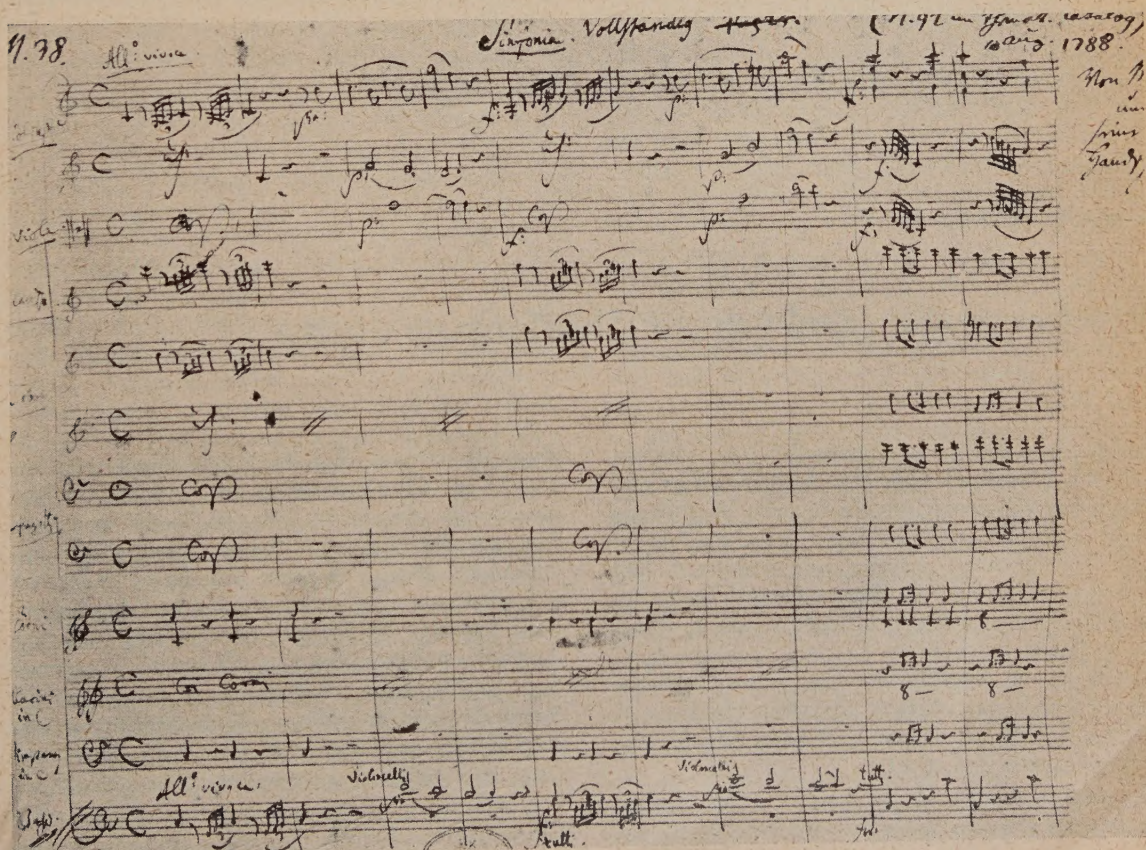
Der Begriff der authentischen Interpretation ist ein bloßer Grenzbegriff. Er bezeichnet ein Ziel, das wir uns stecken müssen, dem aber in der Wirklichkeit nichts entspricht. Die Vorstellung des Komponisten von seinem Werk ist uns weder zugänglich noch wäre sie, wenn wir sie zu erkennen vermöchten,

die letzte Instanz. Denn nicht die Absicht zählt, sondern einzig das, was verwirklicht worden ist. Auch galt bis zum achtzehnten Jahrhundert die musikalische Niederschrift nicht als ein Text, dessen authentischer Sinn in einer prinzipiell unendlichen Annäherung zu erschließen ist, sondern als bloßes Substrat einer bestimmten Aufführung, die fast immer auch die einzige war. Erst für uns ist die Niederschrift zu einem Werk geworden, das auch unabhängig von seinen Aufführungen existiert und fortbesteht. Die Verfestigung zu einem Text aber bedeutet nichts Geringeres als eine radikale Änderung der Daseinsweise von Musik, die nur darum unauffällig blieb, weil sie im Bereich des sprachlichen Kunstwerks längst erfolgt war und als Selbstverständlichkeit hingenommen wurde. Erst seit dem neunzehnten Jahrhundert bilden musikalische Werke eine „Literatur“.

Die Niederschrift von Musik legt uns die Vorstellung nahe, das Notierte sei das Substantielle und Wesentliche und das nicht Notierte ein bloßes Akzidenz. Aber ist die Unterscheidung zwischen zentralen und peripheren Eigenschaften der Musik, die uns von der Notation aufgezwungen wird, Ausdruck einer Hierarchie, die in der Natur der Sache liegt, oder Verführung zu einer Konvention, die wir nicht als solche empfinden, weil wir in ihr aufgewachsen sind? Bestimmen, konkret gesprochen, die Tonhöhe und die Tondauer das Notenbild, weil sie zentrale Toneigenschaften sind, oder erscheinen sie uns als zentrale Toneigenschaften, weil sie das Notenbild bestimmen?

Da es musikalischen Analphabeten schwer fällt, ihre Erfahrungen zu formulieren – oder sie sich durch den Sektiererhochmut, der den Musikern aus der Natur ihres Berufes zu erwachsen scheint, eingeschüchtert fühlen –, wissen wir fast nichts über das musikalische Hören derer, die keine Noten lesen können. Fest steht nur, daß es anders ist;

Wolfgang Amadeus
Mozart:
Jupiter-Symphonie



und manche Beobachtungen sprechen dafür, daß in ihm die Hierarchie der Toneigenschaften, die den Alphabeten durch die Notation eingeübt wird, außer Geltung gesetzt ist. Denn gerade die Momente, die sich nicht oder nur ungenau notieren lassen: die geringfügigen Differenzen in der Dynamik und Agogik, die irrationalen Abstufungen der Lautstärke und die kaum merklichen Dehnungen oder Verzögerungen der Zeitwerte — gerade sie scheinen das Hören der musikalischen Analphabeten am nachdrücklichsten zu bestimmen. Die Orthodoxen des musikalischen Buchstabens werden sagen, daß der Analphabet weniger den Text höre als den Tonfall, in dem er vorgetragen wird. Doch führt der Vergleich mit der Wortsprache in die Irre. Denn die Bedeutung eines musikalischen Textes ist, im Unterschied zur Wortsprache, von der Art des Vortrags kaum zu trennen.

Außer zu Überlegungen über den allgemeinen Charakter der Niederschrift von Musik mag ein Band mit Musikerhandschriften auch Anlaß zu physiognomischen Betrachtungen geben. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Notenschrift, analog zur Buchstabenschrift, einer graphologischen Deutung zugänglich ist. Und es wäre sinnlos, einem Physiognomen — der seine Aufmerksamkeit ausschließlich auf die graphischen Symbole richtet, ohne sich um das zu kümmern, was sie bedeuten — den Vorwurf zu machen, daß er das Werk verfehlt. Er will es gar nicht treffen. Das Mißverständnis beginnt erst, wo die Absicht des Physiognomen verkannt und von einer Deutung der graphischen Symbole Aufschluß über den musikalischen Charakter oder Gehalt eines Werkes erwartet wird.

Der Versuch, musikalische Werke als Psychogramme zu entschlüsseln, krankt an einer irrigen Vorstellung vom vermittelnden Wesen der Musik. Aus dem Aberglauben, sie sei ein Medium, das dem Hörer die Seelenregungen des Komponisten überliefert, geht eine psychologische Neugier her-

vor, die sich an Autographen entzündet, um sich gleichsam von der Rückseite her den Zugang zu Werken zu verschaffen, deren Vorderseite ihr verschlossen ist. Ein Dilettantismus, der kaum zu lesen vermag, was in den Zeilen steht, spiegelt sich zwischen den Zeilen, wo nichts ist, Entdeckungen vor. Gottfried Benn nannte die Psychologie eine Unverschämtheit.

Die Vorstellung, daß im musikalischen Kunstwerk der seelische Gehalt eines unwiederholbaren Augenblicks aufbewahrt sei, ist so trivial, daß der Zweifel an ihr sich dem Verdacht aussetzt, einer bloßen Lust am Paradox entsprungen zu sein. Dennoch ist es eine falsche Tendenz, den Gehalt einer musikalischen Formulierung an dem messen zu wollen, was sie an seelischer Wirklichkeit in sich schließt. Das, was musikalischer Ausdruck genannt wird, ist ein von den realen seelischen Vorgängen im Komponisten radikal verschiedenes Phänomen. Daß ein Komponist auch fühlt, was er ausdrückt, mag manchmal eine der Bedingungen für die Entstehung musikalischen Ausdrucks sein. Doch sind die Entstehungsbedingungen und der Gehalt von Musik einander nicht gleichzusetzen. Was in einem Komponisten vorging, als er seine Werke schrieb, wissen wir nur in seltenen Ausnahmen; und auch dort, wo wir es wissen, ist es für das Verständnis der Werke gleichgültig oder sogar störend.

Was im Augenblick der Konzeption eines Werkes seelische Wirklichkeit war, wird nicht festgehalten, sondern aufgehoben. Es bleibt hinter dem abgeschlossenen Werk zurück, wird restlos von ihm aufgezehrt. Die seelische Realität ist, ästhetisch betrachtet, bloßes Mittel zum Zweck der Formulierung, nicht umgekehrt die Formulierung ein Mittel, um der flüchtigen Realität seelischer Vorgänge zu dauerndem Bestand zu verhelfen. Kunstwerke sind keine Dokumente; werden sie als Dokumente verstanden, so hören sie auf, Kunstwerke zu sein.

Dagmar Weise

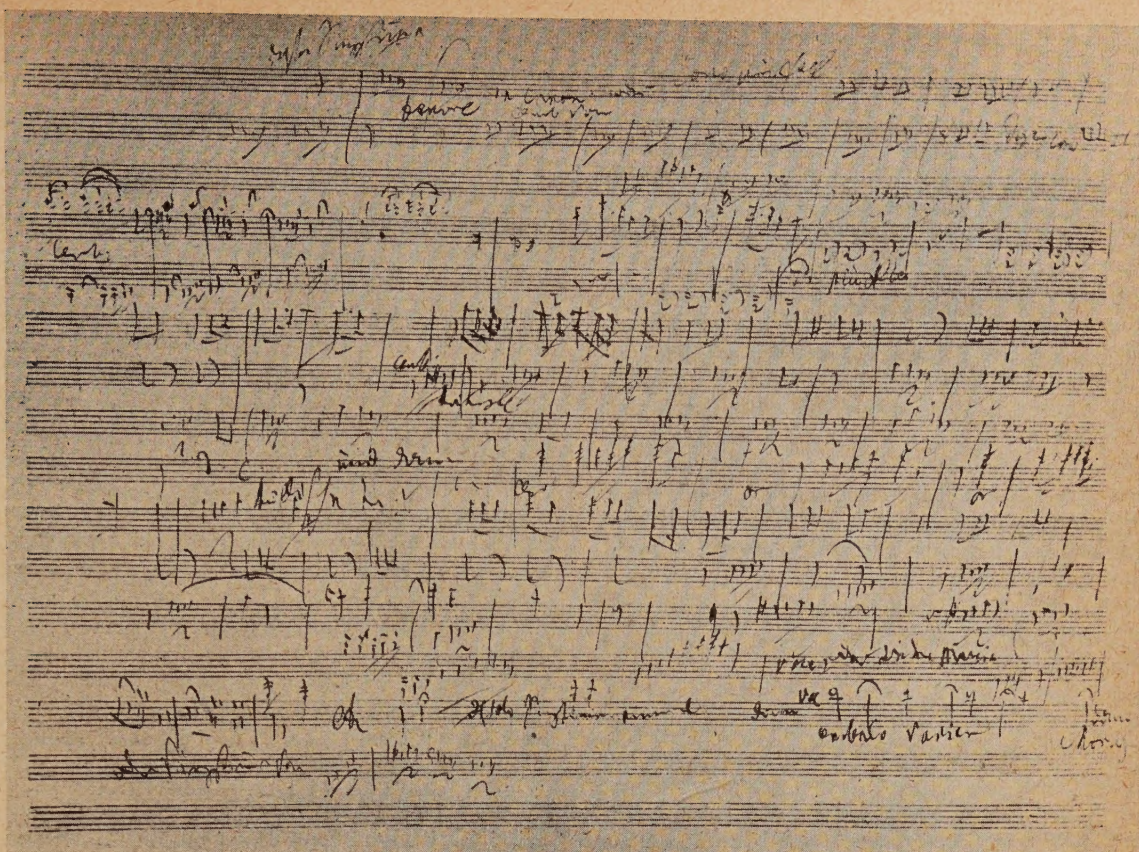
Beethovens Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80

Nicht allein auf Autographenauktionen, sondern auch für ausübende Künstler, Musikforscher und Musikfreunde gewinnen die Skizzen Beethovens mehr und mehr an Wert. Rund 5000 Notenseiten sind noch erhalten, jedoch nur ein geringer Teil davon ist erforscht. Das Bonner Beethoven-Archiv ist bemüht, das größte Hindernis bei der Erschließung dieses fruchtbaren Gebietes auszuräumen, indem es die Entzifferung der genialen Hieroglyphen in einer „Ersten kritischen Gesamtausgabe der Skizzen“ — mit kritischem Bericht und Verzeichnissen — vorlegt.

Das zweite der bisher in dieser Gesamtausgabe erschienenen Skizzenbücher — aus dem Besitz der

ehemaligen Preußischen Staatsbibliothek, mit Entwürfen zur Chorfantasie op. 80 — nimmt insofern eine Sonderstellung ein, als sich Beethoven hierin fast ausschließlich mit diesem einen Werk beschäftigt, während er sonst zumeist an mehreren Kompositionen gleichzeitig schafft. Wie Czerny berichtet, war der Meister nämlich erst kurz vor der denkwürdigen großen musikalischen Akademie vom 22. Dezember 1808, in der u. a. erstmals die Pastoral-symphonie, die 5. Symphonie und das Klavierkonzert G-Dur öffentlich aufgeführt wurden, auf die Idee gekommen, „ein glänzendes Schlußstück zu schreiben. Er wählte ein schon viele Jahre früher komponiertes Lied-motif, entwarf die

Skizzen zur Chor-
fantasie op. 80: zum
Schluß des 1. Satzes
mit Thema 2, zur
Var., Marcia, zur
Überleitung in den
2ten Satz und zum
letzten Satz



Variationen, den Chor etc.: und der Dichter Kuffner mußte dann schnell die Worte | nach Beethovens Angabe :| dazudichten. So entstand die Fantasie mit Chor op. 80. Sie wurde so spät fertig, daß sie kaum gehörig probiert werden konnte...". Seyfried erzählt von einer „wie gewöhnlich, mit nassen Stimmen etwas flüchtig abgehaltenen Probe“, und Beethoven selbst schrieb an Breitkopf & Härtel, daß „... der text wie die Musik das werk einer sehr kurzen Zeit war, so daß ich nicht einmal eine Partitur schreiben konnte...". Das „Lied-motif“, von dem Czerny spricht, hat Beethoven seinem Lied „Gegenliebe“ (Gedicht von G. A. Bürger, WoO 118) entnommen, das er schon gegen Ende seiner Studienzeit bei Albrechtsberger 1794/1795 komponiert hatte. Bruchstücke daraus notierte er sich auf Bl. 13v des Skizzenbuches zur Chorfantasie. Diese Melodie zieht sich durch Beethovens ganze Schaffenszeit, sie ist mit op. 83,3 „Kleine Blumen, kleine Blätter“ (Gedicht von Goethe) aus dem Jahr 1810 verwandt und gelangt im Freuden-Thema der 9. Symphonie zu höchster Bedeutung. Aber nicht allein durch diese Melodie ist die Chorfantasie mit Beethovens Gipfelwerk verbunden. Entsprechungen in der formalen Anlage, vor allem die Steigerung der instrumentalen Komposition durch Einfall der Singstimmen im Schlußsatz, aber auch harmonische Einzelheiten zeigen die Chorfantasie als Vorläuferin der 9. Symphonie. Der gewaltige Schatten, den das monumentale Spätwerk auf die „kleinere“ Fantasie wirft, darf indessen den Blick für ihre eigenen Werte nicht trüben, vereint sie doch wesentliche Komponenten von Beethovens Meisterschaft: glanzvolle Klaviermusik, Freude an der Variation, gekoppelt mit Instrumentierungskunst. Die Klavier-Einleitung ist allerdings im Skizzenbuch noch nicht entworfen; Beethoven wird bei

der Erstaufführung das Werk mit einer Improvisation eröffnet haben. Im Skizzenbuch finden sich Versuche zu einem Anfang mit Streichquartett und auch mit Klavier u. a. Die Variationen sind im großen und ganzen schon in der endgültigen Reihenfolge skizziert, wenngleich mit mehr oder weniger gewichtigen Abweichungen von der Endfassung. Dazwischen entdeckt man eine Fülle von Abwandlungen des Hauptthemas, die später nicht verwendet wurden. Vom ersten Baß-Thema des „Finale“ gibt es besonders viele Formulierungen in den Skizzen. Der erste Entwurf, der sich gleich über 50 Takte erstreckt, ist aber schließlich mit nur geringfügigen Änderungen in die Endfassung eingegangen. Daß dieses Thema „Wie im anfang“ auch zur Überleitung in den Schlußsatz dienen sollte, ist mehrfach im Skizzenbuch angemerkt.

Es ist wohl eher als „Einschwingvorgang“ denn als Gedächtnisübung anzusehen, wenn Beethoven die längst feststehenden ersten acht Takte seines Variationenthemas immer wieder niederschreibt. Auf den Blättern 1–9 ist dies allein zwölfmal Note für Note geschehen; nur ein einziges Mal ist das Thema beträchtlich verändert, sonst zeigen sich nur geringe Unterschiede bei der Schlußformel T. 7–8, um die es ihm hier offenbar ging. Dieses Phänomen ist häufig in Beethovens Skizzenarbeit anzutreffen, so z. B. auch in seinen Entwürfen zur Pastoralsymphonie, wo er viele dutzendmal die Begleitfigur aus der „Scene am Bach“ hinschreibt, ohne daß zunächst neue Einfälle sichtbar werden. Die Umformungsprozesse, die sich auf diesem bewegten Hintergrunde vollziehen, bleiben dem Außenstehenden so lange verborgen, bis sie durch die schriftliche Fixierung des Komponisten Gestalt gewonnen haben. Bei Beethoven sind ausnehmend viele solcher Zwischenstufen aufgeschrieben, zum Unterschied von

anderen Komponisten, die entweder das meiste im Gedächtnis vollzogen oder weniger selbstkritisch mit dem einmal aus der schöpferischen Phantasie Aufgetauchten verfahren. Der Mittelabschnitt des Variationenthemas ist im Skizzenbuch mancherlei rhythmischen Veränderungen unterworfen worden, schließlich blieb aber doch die ursprüngliche gleichlaufende Achtelbewegung, die Beethoven zunächst mehrmals durchgestrichen hatte. Von den Variationen, die in die Endfassung eingingen, haben Beethoven am meisten beschäftigt: die 2. Variation für 2 Oboen, die 4. Variation für Streichquartett, die 6. Variation für Klavier und Orchester abwechselnd, die 7. Variation für Klarinetten und Fagotte und die 8. Variation für Orchester. Besondere Mühe machte er sich auch mit dem subdominantisches 2. Thema am Schluß des 1. Satzes, das er im fertigen Werk unmittelbar auf die 5. Variation folgen läßt, während er es im Skizzenbuch (Bl. 5r) durch eine Art Überleitung vorbereitet. Auf die Überleitungen zwischen den einzelnen Sätzen hat er allenthalben große Sorgfalt verwendet.

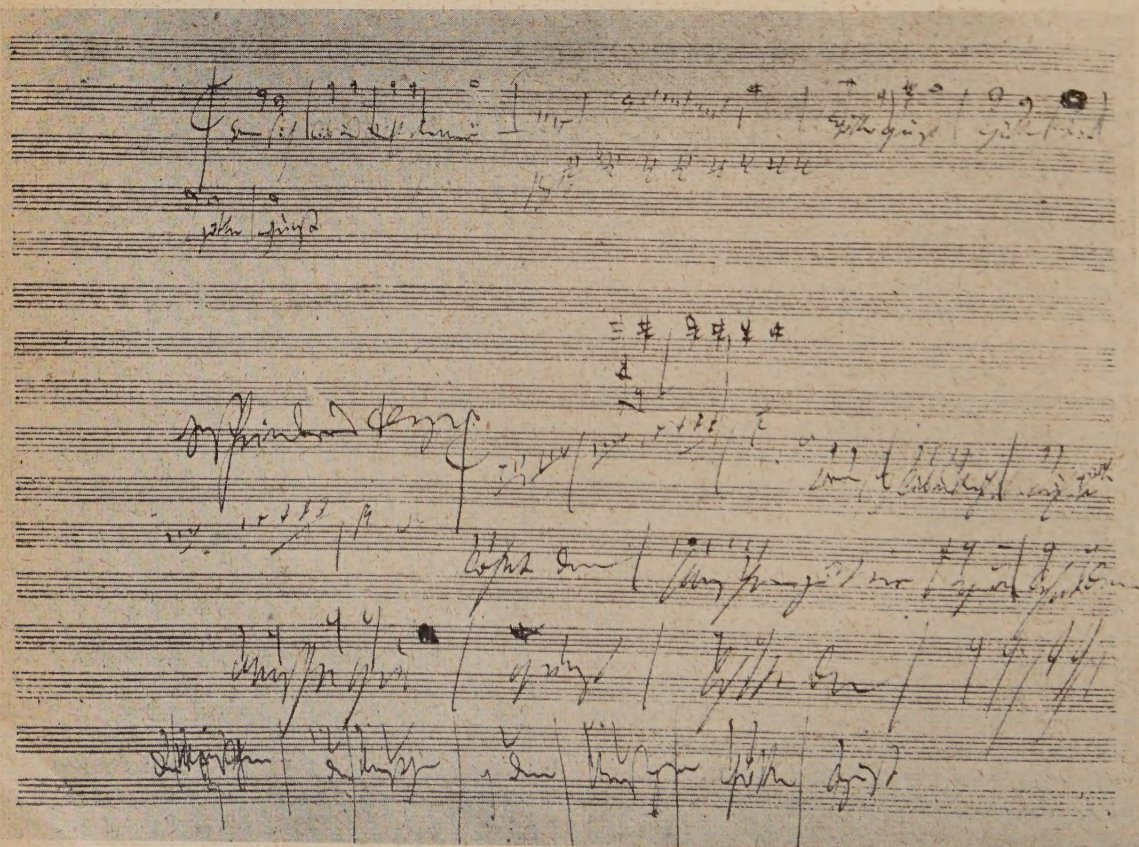
Im 2. Satz, ursprünglich „presto“ (Bl. 14v, Z. 12), machte ihm hauptsächlich der Durchführungsteil (GA T. 174ff) zu schaffen. Die 7. Variation im 3. Satz, Adagio, ma non troppo, hat er zwischen Bl. 8r und Bl. 23v immer wieder neu aufgegriffen und häufig im Anschluß daran gleich den kontrastierenden Marsch (Var. 8) angedeutet, der – bei Beethovens Vorliebe für diese Gattung – auch in der Chorfantasie nicht fehlen durfte. Mit den Entwürfen zum Schluß des 4. Satzes und damit zur Überleitung in den Vokalsatz hat sich Beethoven ganz besonders lang aufgehalten. Zu keiner anderen Stelle der Chorfantasie hat er so zahlreiche und so verschiedene Entwürfe gemacht. Das sequenzenartig verarbeitete Motiv (GA T. 338/339 ff)



wird auf ungefähr 20 Skizzenblättern in verschiedenster Weise abgewandelt, der Kerngedanke bleibt aber zumeist bestehen.

Zum vokalen Schlußsatz findet sich im Skizzenbuch schon sehr früh ein Plan (Bl. 11v, Z. 9–14), nachdem die Entwürfe zum 1. Satz ungefähr abgeschlossen waren. Das Signalmotiv (GA T. 383/384), womit die Singstimmen eintreten, ist im Skizzenbuch mit dem Text „hört ihr wohl“ unterlegt, der vielleicht von Beethoven selbst stammt und als Ruf gedacht ist, die Aufmerksamkeit der Hörer für den neuartigen Stimmeneinsatz zu erwecken. Es ist durchaus möglich, daß Beethoven, als er die ersten Entwürfe zum Vokalsatz niederschrieb, das Gedicht noch gar nicht zur Verfügung hatte. Entgegen der Mitteilung Czernys ist es nicht sicher, daß Kuffner der Dichter war. Nottebohm glaubt – ohne hinreichenden Beweis –, daß Treitschke den Text verfaßt hat. Es ist auffallend, daß die Worte zu den beiden ersten Strophen nirgendwo im Skizzenbuch angedeutet sind. Dagegen ist die 3. Strophe „Großes, das in's Herz gedrungen ...“ als Höhepunkt des Werkes in den Skizzen eingehend behandelt.

Die Gedichtzeile „wenn sich Lieb und Kraft vermählen“ hat sich Beethoven zur Vertonung ausgewählt, noch ehe er daranging, die vorausgehende Stelle zu bearbeiten, wohl ein Zeichen, daß diese Zeile der kraftvollen Wesensart Beethovens in besonderem Maße entsprach und ihn zur Hervorhebung am Gipfelpunkt der Komposition drängte. Verfolgt man seine Schriftzüge, so erlebt man deutlich, wie sie auf das Wort „Kraft“ zu immer markanter und breiter werden und seine



Skizzen zur Chorfantasie op. 80: zu letzten Satz: „Wenn sich lieb und Kraft vermählen ...“ (beachte Beethovens Schrift am Ende der viertletzten Zeile!)

seelische Bewegung beim Komponieren widerspiegeln. Auch das Wort „Kunst“ hat Beethoven in den Skizzen einmal besonders hervorgehoben – noch vor der Zeile „wenn sich Lieb und Kraft vermählen“ –, vielleicht sollte dieser Begriff ursprünglich am Höhepunkt stehen. Daß die Steigerung bei „Kraft“ weitgehend mit „und der Cherub steht vor Gott“ aus der 9. Symphonie übereinstimmt, ist schon mehrfach festgestellt worden. Vor der ausgehaltenen Note G bei „Kraft“ erscheint in den Skizzen noch ein As, das aber für die Endfassung eliminiert wurde.

Wie man aus einigen Ansätzen Bl. 36v, Z. 8–15e sehen kann, hatte Beethoven zum Abschluß des Chors bei „Göttergunst“ (GA T. 566–570) zunächst noch verschiedene Absichten, die er später aber wieder fallen ließ; so wollte er z. B. eine synkopische Melodie einführen. Zum Ausklang des Werkes hatte Beethoven sich auf Bl. 34v bereits vorgenommen „letztes finale nur Klawir und instrumenten allein“, was er schließlich auch ausführte.

Wie die instrumentalen Sätze, so ist auch der Vokalsatz im Skizzenbuch weitgehend vorgebildet worden. Zwar entspricht die Reihenfolge der Skizzen nur selten der endgültigen Partitur, auch ist in mehreren Fällen noch keine gänzliche Übereinstimmung mit der Endfassung festzustellen, und manche Aufzeichnungen wurden überhaupt nicht in das Werk aufgenommen. Dies sind aber Erscheinungen, wie sie in Beethovens Skizzen allgemein auftreten. Hierauf durfte Nottebohm seinen Beweis, „daß die Arbeit anderwärts fortgesetzt und beendet wurde“, nicht gründen. Die sonst noch erhaltenen Skizzenblätter zu op. 80 bestätigen Nottebohms Annahme in keiner Weise.

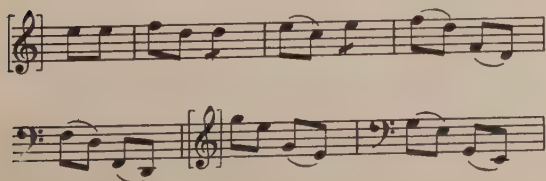
Endgültig nicht verwendete Variationen von besonderem Interesse sind u. a. eine Oboen-Variation (Bl. 1v, Z. 3), eine Variation mit punktiertem Rhythmus und melodischer Überhöhung des Themas (Bl. 8v, Z. 7 u. 8) und die rhythmische Auflockerung des ganzen Themas durch folgende Figur (Bl. 10v, Z. 8 u. 9)



Schärfere Rhythmisierung zeigen zwei andere Variationen (Bl. 2r, Z. 3, und Bl. 10r, Z. 14), fließendere Bewegung die Veränderung des Themas auf Bl. 4v, Z. 4 u. 8:



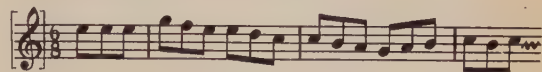
Rein melodische Abwandlungen sind Bl. 2r, Z. 1 und Bl. 2r, Z. 13 u. 14 festzustellen. Die fallende Terz aus dem Mittelteil des Variationenthemas erscheint Bl. 22r, Z. 15



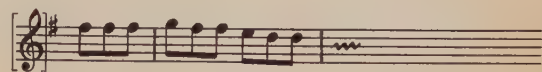
Das durchweg beibehaltene Schema des geraden Taktes wird bei einer größeren Gruppe von Entwürfen zugunsten des $\frac{3}{8}$ = bzw. $\frac{6}{8}$ =Taktes verlassen, z. B. Bl. 9r, Z. 8 u. 9



Bl. 6r, Z. 9 u. 10



und Bl. 11v, Z. 7



Bemerkenswert sind einige Einzelheiten aus den beiden am weitesten ausgeführten Entwürfen im ungeraden Takt (Bl. 6v, Z. 6–8 und Bl. 18v, Z. 5 bis 9); im ersten wechseln Klavier und Tutti ähnlich wie in der 5. Variation miteinander ab. Bl. 18v, Z. 5–9, ist auch die Phrasierung angegeben, die in Z. 8 auf folgende Weise benutzt wird:



In der Endfassung erscheint nur eine einzige Variation im Dreiertakt (Var. 7, Adagio, ma non troppo, $\frac{6}{8}$), obgleich die Variationen im ungeraden Takt mehrmals im Skizzenbuch vorkommen und teilweise sogar ziemlich weit ausgeführt sind. Sie sollten wohl zunächst gegen Ende des ersten Satzes im Finale angebracht werden, treten aber auch im Anschluß an den Marsch (4. Satz) auf.

Das Skizzenbuch zur Chorfantasia liefert sowohl in den endgültig verwendeten als auch in den verworfenen Variationen einen neuen Beitrag zu Beethovens Variationskunst. Das Thema, das sich fast ausschließlich in Sekundfortschreitungen bewegt und eine sehr einfache Struktur aufweist, wird nicht allein durch figurative Umarbeitung verändert, sondern es werden auch seine einzelnen musikalischen Elemente umgestaltet, sein Charakter gelegentlich völlig verändert und teilweise das ganze Thema frei umgebildet.

Ein Versuch, bestimmte Prinzipien für die Gestaltung dieses Werkes aufzudecken, führt zu folgenden Feststellungen: An den meist nur einstimmig notierten Skizzen werden hauptsächlich melodische und rhythmische Umbildungen vorgenommen. Dabei zeigt sich, daß oft durch sehr geringe Abwandlungen eine bedeutende Änderung des Ausdrucks bewirkt wird. Daß die ersten Einfälle unverändert in die Endfassung übernommen wurden, kommt nur selten vor. Als Differenzierung der ursprünglichen Gedanken in melodischer Hinsicht treten insbesondere Überhöhungen von Melodien auf. Unter den rhythmischen Veränderungen herrscht die Auflockerung oder die Präzisierung der ursprünglichen Gestalten vor.

Außer den Entwürfen zur Chorfantasia enthält das Skizzenbuch u. a. noch einige unbekannte An-

sätze für Klavier, den Entwurf zu einem Marsch mit der Bemerkung: „im requiem läßt sich der Todten Marsch anbringen“, woraus Beethovens Absicht, ein Requiem zu komponieren, ersichtlich ist. Größeren Umfang nehmen die Entwürfe zum Klavierkonzert Es-Dur op. 73 (vornehmlich zum ersten Satz) ein. Auf Bl. 16v befinden sich die bekannte Bemerkung zur Pastorsymphonie: „Pastoralsinfonie Worin keine Malerey sondern die Empfindungen ausgedrückt sind welche der Genuß des Landes im Menschen hervorbringt ...“ und einige Übersetzungsversuche des Messetextes für die Aufführung einzelner Teile aus der C-Dur-Messe op. 86 bei der großen Akademie vom 22. Dezember 1808.

Von den ca. 5 Blättern, die von unbekannter Hand aus dem Skizzenbuch entfernt wurden — es zählt heute noch 44 Blatt —, konnte die Herausgeberin eines mit Sicherheit in einem Sammelband der

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien nachweisen. Ein anderes mit Entwürfen zum Klavierkonzert Es-Dur, das die Heineman Foundation in New York besitzt, gehörte wahrscheinlich auch dazu.

In der vorliegenden kurzen Übersicht konnte nur ein Bruchteil der Aufschlüsse angedeutet werden, die das Skizzenbuch zur Chorfantasie über Beethovens Schaffensweise bietet. Ergiebiger ist das Studium der Quelle selbst; es ist durch die Übertragung, die in einer Art lesbarem Faksimile den ungekürzten Originaltext wiedergibt, nunmehr wesentlich erleichtert.

Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn. Neue Folge. Im Auftrag des Vorstandes herausgegeben von Prof. Dr. Joseph Schmidt-Görg. Erste Reihe: Beethoven, Skizzen und Entwürfe. 2. Band: Beethoven. Ein Skizzenbuch zur Chorfantasie op. 80 und zu anderen Werken. Vollständige, mit einer Einleitung und Anmerkungen versehene Ausgabe von Dagmar Weise.

Hermann Keller

Vieni Amore ...

Man sollte meinen, daß über die Werke Beethovens, ihren höheren oder geringeren Rang, seit einigen Menschenaltern ein „consensus omnium“, eine Übereinstimmung aller Urteilsfähigen bestehe, so etwa, daß jeder weiß, daß die dritte Symphonie bedeutender ist als die zweite, daß die Sonate D-Dur op. 10 Nr. 3 mehr ist als die F-Dur op. 10 Nr. 2. Aber selbst auf diesem so gründlich abgegrastem Feld ist noch eine Entdeckung zu machen. Sie betrifft die 24 Variationen über die Ariette „Vieni Amore“ von V. Righini (ohne Opus-Zahl). Ich wollte diesem Aufsatz zuerst die Überschrift geben „Ein unbekanntes Meisterwerk Beethovens“, hatte aber doch den Mut nicht, denn die Variationen stehen ja in jeder Ausgabe der Klaviervariationen Beethovens, nur daß sie ein Meisterwerk sind, scheint man bis jetzt nicht gemerkt zu haben, denn in keinem der mir bekannten Werke über Beethoven sind sie anders als nur beiläufig und nebenher erwähnt, und gespielt werden sie so gut wie gar nicht (ich habe sie in Jahrzehnten einmal auf einem Konzertprogramm gefunden). Wenn ich nun also eine Liebeserklärung an dieses reizende, geistreiche, verkannte Werk richte, so muß ich zuerst darlegen, woraus diese unbegreifliche Unterschätzung entstanden ist.

Die erste Fassung der Variationen kam schon im Februar 1791 heraus, aber weder die Eigenschrift Beethovens noch ein einziges Exemplar der gedruckten Ausgabe ist erhalten geblieben (während sonst alle in Bonn komponierten und im Druck erschienenen Werke des jungen Beethoven auf

uns gekommen sind). Mehr wissen wir nur durch Berichte von Wegeler und Simrock. Im Herbst 1791 reiste der Kurfürst mit großem Gefolge von Bonn zu einer Festwoche des Deutsch-Ritter-Ordens nach Mergentheim. Das Orchester fuhr bei schönem Wetter und in heiterster Stimmung in zwei Schiffen stromaufwärts bis Mainz, dann den Main hinauf bis Aschaffenburg. Dort lernte Beethoven den berühmten Klavierspieler und Komponisten Abbé Franz Xaver Sterkel kennen, der sich bereit erklärte, den Bonner Musikern vorzuspielen. „Er spielte sehr leicht, höchst gefällig und, wie Vater Ries sich ausdrückte, etwas damenartig.“ Hierauf bat Sterkel Beethoven, seine jüngst erschienenen Variationen zu spielen und gestand, sie seien ihm zu schwer. Er bezweifelte, ob Beethoven selbst sie spielen könne, suchte die Noten, konnte sie aber nicht finden, und nach einigem Zögern war Beethoven bereit, sie auswendig vorzutragen. „Er setzte sich und spielte sie zum Erstaunen der gegenwärtigen Bonner, die ihn noch nie so gehört hatten, ganz in der Manier des Herrn Capellmeisters mit der größten Zier und brillanten Leichtigkeit, als seien diese schweren Variationen wirklich ebenso leicht wie eine Sterkelsche Sonate und hängte hieran noch ein paar ganz neue. Herr Capellmeister war in seinem Lobe unerschöpflich und verlangte durchaus, daß wir bei der Rückkehr ihn wieder besuchen möchten — was aber der Eile wegen nicht geschah.“

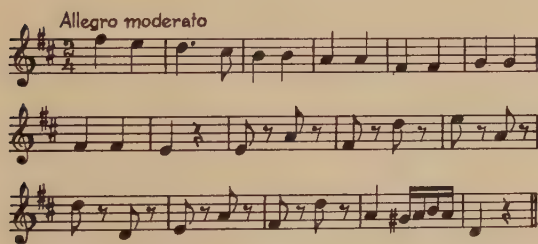
Schon dieser Bericht mußte uns neugierig machen und bedauern lassen, daß diese Fassung verloren ist.

Nun gab Beethoven das Werk im Jahr 1802 neu heraus. Er mochte bei den Arbeiten an den Variationen op. 34 (F-Dur) und den Eroica-Variationen op. 35 Lust bekommen haben, sein altes Glanzstück noch einmal hervorzuholen und es auf den Stand zu bringen, den er als Komponist mit seinen Sonaten op. 27, 28 und 31 erreicht hatte. Leider wissen wir gar nicht, welche Nummern der alten Fassung er übernahm, ob die in Aschaffenburg improvisierten hier ihre schriftliche Fixierung erhalten haben, ob und welche ganz neu komponiert wurden? Diese Frage soll hier erörtert werden — gelöst werden kann sie aus Mangel an positiven Unterlagen nicht.

Betrachten wir zunächst das Thema und seinen Urheber, Vincenzo Righini, der, 1756 in Bologna geboren, von 1786 bis 1792 im Dienste des Kurfürsten von Mainz stand, dann von Friedrich Wilhelm II. als Hofkapellmeister nach Berlin geholt wurde. Als nach 1806 die Oper erlag, ging Righini 1812 in seine Heimat zurück, wo er bald darauf starb. 1790 erschienen von ihm in Mainz „12 Ariette italiane“, in denen auch unser Thema enthalten ist, über das Righini, der auch Sänger war, später selbst Variationen gesetzt hat. Der Text der ersten Strophe heißt:

Venni, Amore, nel tuo regno,
ma compagno del timor,
m'avean detto, che lo sdegno
s'incontrava ed il rigor.

Also nicht, wie von der ersten Ausgabe an bis heute zu lesen ist: „Vieni“ („Komm, Liebe“), sondern „Venni“, d. h.: „Ich kam, Amor, in dein Reich.“ In Noten:

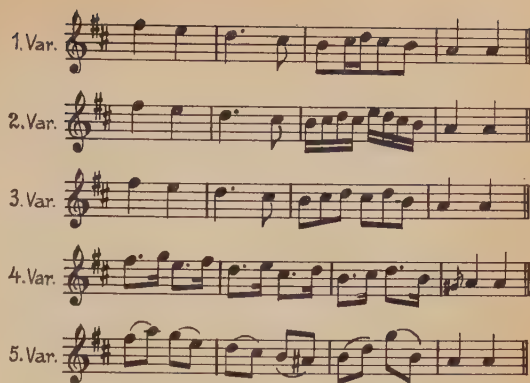


Die nächsten drei Zeilen besagen in einer sehr geschraubten Sprache: „aber, wurde mir gesagt, Verachtung (sp. der Liebe!) und Kälte als Begleiter der Furcht herrschen dort.“ Die nächsten Strophen verscheuchen diese trüben Gedanken:

Dolce sguardo, dolce riso,
nobil cor, gentil virtù,
bella mano, bel seno, bel riso
fan bramar' la servitù!
Gran sospiri, gran tormento
costa, è vero, il tuo gioir!
ma poi vale quest' momento
mille giorni di martir!

(Viele Seufzer, große Qualen kosten wahrlich deine Freuden! Aber dann wiegt jener Augenblick tausend Tage der Qual auf!)

Righinis eigene Variationen betreffen nur die Singstimme; ich notiere die Anfänge:

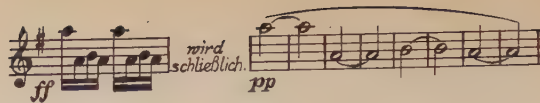


Beethoven hat in seinem Thema in Takt 1–8 die Klavierbegleitung Righinis übernommen (daher fehlt die zweite Silbe von „regno“), im zweiten Teil hat er Singstimme und Begleitung zusammengezogen. Die Wiederholung beider Hälften ist dem Text nach sinnwidrig, aber Beethoven interessierte der Text nicht. Ist das Thema bedeutend? Nein, aber reizend und schelmisch, und besonders reizend und für Beethoven in jeder Beziehung ungewöhnlich sind die Variationen. Nicht nur weil sie Beethoven von einer ganz anderen Seite zeigen, als ihn die Musikgeschichte abgestempelt hat, sondern auch weil ihre Anlage durchaus ungewöhnlich ist: keine wohlbedachte Steigerung vom Leichten zum Schweren, vom Einfachen zum Komplizierten, sondern ein bunter Wechsel, wie ihn nur Laune und Übermut einem Komponisten eingeben kann. Ich lade den Leser ein, das Werk, das er ja zweifellos besitzt, neben sich zu legen, und mit mir einen Gang durch diese wahrhaft zur Gemütsregötzung geschriebenen Variationen zu machen.

Nach dem leichtgeschürzten Thema gibt sich die 1. Var. züchtig, dicht verhüllt in einen vierstimmigen Satz, aber gleich die zweite läßt alle Geister des Übermuts los: ein bockiger Rhythmus und ein spaßhafter Wechsel von *p* und *f* sind ihre Kennzeichen. In der 3. Var. läuft eine Tonleiter elegant über 3 Oktaven durch das Thema hindurch; in der 4. Var. ist es von einem Triller=Orgelpunkt zugedeckt, wie wir ihn sonst erst von der Waldstein-Sonate ab finden; in Var. 5 deuten die triolischen Oktaven, die sich ähnlich in der A-Dur-Sonate op. 2, Nr. 2, aber in späteren Werken nicht mehr finden, auf eine frühe Entstehung. Var. 6 ist ein pastorales Sextett von Klarinetten, Fagotten und Hörnern, dann aber spannt Beethoven in Var. 7 den Rhythmus an, und erhöht diese Spannung durch kühne Engführungen. Var. 8 bildet das Thema in eine schmeichelnde, gebundene Melodie um, aber Var. 9!, chromatische Terzenläufe in beiden Händen, wie sie Beethoven nicht einmal in seinen Klavierkonzerten geschrieben hat; immer wenn ein Lauf glücklich gelungen ist, folgen zwei Akkordschläge, wie ein dröhnendes Ha-Ha. In Var. 10 sind wir besänftigt: leicht wiegende Achtel, ein zarter Hornston, der Schluß pizzicato. Var. 11: eine fröhliche ländliche Blasmusik. Nun, genau in der Mitte des Werks, zwei Moll=Var., eine zart elegische („fast zu ernst“), mit abgebrochenen Seufzern, und eine in unmutigen Oktaven polternde, als Gegenstück dazu. Ganz allerliebste ist Var. 14, eine Doppelvariation: dem spöttischen Staccato des Basses antwortet schmachend der Sopran, in dieser Gegenüberstellung möge der Humor als tragendes

Element nicht übersehen werden! Das hat Beethoven Spaß gemacht, und nun legt er eine virtuose Var. (Nr. 15) hin, die sich gewaschen hat. Triolenläufe und Oktavenstöße. Nr. 16 sieht auf dem Papier ganz manierlich aus, hat es aber, mit den verschobenen Bässen und den verschiedenen Oktavebenen, in sich. Und nun kommt mit Var. 17 die allerzarteste, die Beethoven je geschrieben hat; Schumann hätte das nicht schöner machen können. Die zur Ruhe gekommene Bewegung hebt in der nächsten (Nr. 18) zart wieder an: in die triolische Bewegung klingen Elfentrompeten herein in Oktaven, und diese Oktaven behalten in der nächsten Var. (Nr. 19), eine der technisch schwersten, das Feld. Auch ein derartiger imitatorischer zweistimmiger Satz, in Oktaven beider Hände, findet sich beim späteren Beethoven nur selten, beim frühen nie. Daß ihm das gelungen ist, freut ihn, und nun folgt eine Var. von geradezu spitzbübischem Humor (Nr. 20): 2 Hörner und eine Piccoloflöte machen sich über uns lustig. Nun wieder ernst, geradezu Brahmsisch hebt Var. 21 an, vergleiche Var. 9 der Händel-Variationen von Brahms. Einen unscheinbaren Eindruck macht Nr. 22, man sehe aber die aus 1 + 3 und 3 + 1 Sechzehntel gebildete Begleitung. Der Sitte nach steht die Adagio-Var. (Nr. 23) an vorletzter Stelle. Sie gibt sich orchestral, fast wie eine kleine Opernszene; im zweiten Teil hören wir ein Duett der Sopranistin mit dem Bariton. Und dann: mit einem kühnen Lauf, auf ins Finale!

Etwas Derartiges hat Beethoven überhaupt nie mehr geschrieben! Man weiß, daß er in den zahlreichen Variationswerken seiner Jugendjahre, denen er mit Recht keine Opus-Zahl gegönnt hat (wie den Righini-Variationen mit Unrecht, sie müßten die Opus-Zahl 35a tragen!), nach oft belanglosen Variationen in der letzten anfängt zu fantasieren, und daß da erstaunliche Dinge dabei herauskommen, um derentwillen man versucht wäre, das Ganze zu spielen. Die letzte Righini-Variation aber läßt sich zunächst ganz manierlich an, enttäuscht sogar nach allen vorangegangenen Leckerbissen, aber dann, mit dem *pp* getupften d^3 fängt Beethoven an, zu fantasieren, und zwar ganz anders als in seinen Jugendwerken: das d^3 wird zunächst nach B=Dur, dann nach G=Dur gedeutet, dann über As=Dur und cis=Moll der Weg zur Stretta besritten. In ihr tritt das Thema (Assai presto) zuerst fast brutal *ff* und mit Sechzehnteln auf, dann *dim.* e *rit.* — in Achteln, in Vierteln, in Halben und aus



und so schließt das Werk zur Verblüffung der Zuhörer (und daher gänzlich konzert-unwirksam) Adagio und im äußersten *pp*! Das ist ein Schluß, wie er sich in der Klassik nirgends findet und selbst bei den Romantikern selten; ich wüßte nur eine Parallele zu nennen: den Schluß der Papillons von Schumann. Bedeutet diese letzte Verflüchtigung bei Beethoven nur Laune (Aschaffenburg?) oder ist es schon ein Hauch von Frühromantik?

Noch eine kleine philologische Anmerkung sei gestattet. In Variation 14 heißt Takt 5–8:



Hier scheint es mir, daß im ersten Takt im Baß das # eine Linie zu hoch gerutscht ist, daß es also vor a stehen muß (vor c wäre es völlig überflüssig, da vorher ja kein \sharp vorkam).

Wie gerne wüßten wir, was von diesen 24 Var., die so wie sie dastehen, wie aus einem Guß geformt zu sein scheinen, schon 1790 komponiert war, was 1801 neu komponiert wurde, und was lediglich durch kleinere oder größere Umarbeitungen, aus der alten Fassung übernommen wurde. Der Leser möge sich selbst daran versuchen, meine Aufgabe war nur, die Freunde der Musik auf dieses, viel zu wenig bekannte, ja verkannte Werk aufmerksam zu machen. Wieviel könnte ein Spieler, der ihre Poesie und ihren Reiz erspürt hat, aus ihnen machen! Sie sind so, wie sie uns überkommen sind, wahrlich nicht ein Bonner Jugendwerk neben den vielen anderen, die man mit Recht nicht mehr spielt, sondern sie gehören unter die Werke ersten Ranges, die Beethoven in seiner glücklichsten und fruchtbarsten Zeit zwischen 1800 und 1802 schrieb. Wenn auch nur einige Leser dieser Zeitschrift sie daraufhin einmal vornehmen und lieb gewinnen, ist der Zweck dieser Zeilen erreicht.

Der Tanz in der Musik

Zwei Quellen speisen die abendländische Musik seit ihrer Entstehung: Bewegung und Sprache. Dem einen Element dankt die Musik ihre Anschaulichkeit, dem anderen ihren Sinn. Gewiß, Musik ist zunächst einmal ein rein akustisches Phänomen, eine Folge von verschiedenen schnellen und verschieden gearteten Luftschwingungen. Aber gerade deshalb braucht sie Krücken aus anderen Sinnesgebieten, damit sie merkbar und vorstellbar, reproduzierbar und herstellbar wird. Schon der Ausdruck „Tonleiter“ ist eine Metapher aus der Welt des realen Raumes, und solche vom Raum- und Bewegungserlebnis entlehnte Begriffe wenden wir auch an, wenn wir vom Steigen und Sinken einer Melodie oder gravitatischen Einher-schreiten eines Themas sprechen. Auch was wir Rhythmus nennen ist nur imaginäre Bewegung: ein in den Raum übersetzter, gegliederter Zeitverlauf.

Nur im Zusammenwirken von gestischen und logischen Kräften kann Musik entstehen: der Anteil der beiden Elemente ist dabei von Werk zu Werk verschieden. Akustische Bewegungsfolgen allein bringen noch keine Musik hervor, sondern höchstens Militärsignale oder Trommelrhythmen; und auch der sprachliche Anteil allein kann niemals zur Musik werden, sondern höchstens zum geschrienen Wort. Nur dort, wo der räumlich gedeutete „Ausdruck“ und der den sprachlichen Verknüpfungen nachgestaltete „Sinn“ zusammentreffen, stellt sich dem Komponisten die Aufgabe der Formung, Kontrastierung und Verschmelzung. Überwiegt das sprachlich-logische Element, so gebietet die Musik aus sich Frage und Antwort, Ähnlichkeit und Kontrast, Bestätigung und Verneinung. Die Hierarchie der tonalen Intervallspannungen und die Leittonverknüpfungen machen den Verlauf der Musik eindeutig, scheinbar notwendig und damit „logisch“: das ist das Kennzeichen der absoluten, der symphonischen Musik. Überwiegt dagegen das Bewegungselement, dann entsteht der Tanz. Tanzmusik ist, im großen gesehen, nichts anderes als der zum Primat erhobene Bewegungsimpuls, den jede Musik in sich trägt.

Dennoch gilt auch für die Tanzmusik, was für die Musik im allgemeinen gilt: daß sie aus Sprache und Bewegung zusammengesetzt ist. Die rhythmische Grundform, auf der der Tanz basiert, ist der Wechsel von Schwer und Leicht, von betontem und unbetontem Taktteil. Ohne sprachliche Bereicherung müßte dieser Bewegungstypus in endloser Gleichförmigkeit wiederholt werden. Was die besondere nationale Eigenart eines Tanzes ausmacht, stammt aus dem sprachlichen Fundus der jeweiligen Nation. Daß im Frankreich des 18. Jahrhunderts das Menuett getanzt wurde, und daß in ungarischen Dörfern die vertrackten Fünfer- und Siebenerhythmen getanzt werden, hängt direkter als man zunächst annehmen möchte, mit der steifgezierten Sprache des französischen Hofes und mit der rauhen Ungeschliffenheit des ungarischen Idioms zusammen.

Die Geschichte des Tanzes schreiben, heißt die Geschichte der Musik schreiben. Denn soweit unsere Quellen zurückreichen: immer war Tanz gleichbedeutend mit Tanzmusik, das aber heißt: mit Vokal- und Instrumentalmusik. Von den Kulttänzen der Griechen über die Frühlingstänze im frühen Mittelalter bis hin zu den geselligen Unterhaltungen der Renaissancefürsten war das Spielen von Musik identisch mit dem Tanzen zu Musik. Darum prägten sich alle stilistischen Entwicklungen auch der Tanzmusik ein, und nur zu oft gingen die Erweiterungen und Veränderungen, zu denen die Verbesserung eines Instrumentes oder die Änderung einer Regel Anlaß gegeben hatte, überhaupt von der Tanzmusik aus. Die Teilung in eine Musik zum Hören und eine Musik zur Betätigung ist erst eine Frucht des Barockzeitalters. Erst als der Künstler aus der Anonymität herausgetreten war und für das Ergötzen eines bestimmten Auftraggebers zu schreiben hatte, traten Kunstmusik und Tanzmusik auseinander. Freilich war diese Spaltung die Voraussetzung dafür, daß Klassik und Romantik bis zu den Gipfeln absoluter Kunstschöpfung vorstoßen konnten.

Bisher waren die Tänze und Tanzmelodien kollektives Eigentum der einzelnen Nationalitäten, Stämme und Landstriche gewesen; individuelle Veränderungen, dem Zufall oder der Laune entsprungen, hatten nichts zu besagen. Nun bemächtigte sich der einzelne Komponist dieser Tanzformen, um an ihrer Ausschmückung und Erweiterung seine Kunstfertigkeit zu erweisen. Wenn nach 1600 Tanzmusik geschrieben und gespielt wurde, so stand nicht mehr die naive Betätigungsfreude der Allgemeinheit als Zweck im Hintergrund, sondern der kennerische Genuß einiger Privilegierter. Hand in Hand damit ging die Abwertung der Tanzmusik als Unterhaltung des primitiven Volkes.

So kommt es, daß der Tanz eine eminent gesellschaftliche Funktion erhält: er wird Ausdruck des Protestes der Unterdrückten. Zu Recht wurde darauf hingewiesen, daß der Rundtanz der französischen Revolution, die Carmagnole, ein bewußter Affront gegen das höfische Menuett war. Und zweifellos ist ein solcher Protest gegen Sklaverei und Ausbeutung auch eine der Wurzeln des Jazz gewesen. Andererseits bediente sich auch die jeweils herrschende Schicht des Tanzes, um ihre Sicherheit und Zufriedenheit auszudrücken. Das wohl berühmteste Beispiel dafür, daß sich im Tanz die Gesellschaft und ihre Kultur spiegelt, ist die Epoche des Wiener Walzers. In den betörenden, überströmenden Melodien von Johann Strauß – Vater und Sohn – findet sich der Leichtsinn des reich gewordenen Bürgertums wieder und die taumelnde Fröhlichkeit über dem Abgrund der napoleonischen Kriege. Der Tanz ist von einem Bewegungsvollzug zu einem Seismographen der Seele geworden. Der Augenblick, in dem das Gestische des Tanzes ins Psychische verwandelt wurde, läßt sich genau angeben: es ist der Augenblick, in dem

Carl Maria von Weber die „Aufforderung zum Tanz“ komponierte.

Heinrich Eduard Jacob schreibt darüber in seiner Johann-Strauß-Biographie: „Im Sommer 1819 schrieb Weber in Dresden seine ‚Aufforderung zum Tanz‘. Mitten aus der Arbeit zum ‚Freischütz‘, jenem Werk, das die deutsche Oper in eine völlig andere Bahn warf, schrieb er dieses Konzertrondo für Klavier, das ebenfalls umstürzend wirkte. Es war nicht, wie Webers Biograph meint, das Webersche ‚allegro con fuoco‘, das für die Praxis der Tänze neu war. Auch Hummels ‚Apollo-Walzer‘ zum Beispiel hatte rasche Rhythmen gehabt. Das neue an Webers ‚Aufforderung‘ war, daß sie nicht nur Tanz schien, sondern programm-musikalische Schilderung des Menschen beim Tanz. Die chevalereske Stimme Webers nimmt uns noch nach hundert Jahren unter den Arm und heißt uns mitgehen in den kerzenhellen Salon, wo etwas Bürgerlich-Formelles und doch Zärtlich-Privates stattfindet: es wird getanzt. Je nach der Stimmung der Tänzer springt die Melodie bald stürmisch hoch, bald schwebt sie dolce; nun wird sie brillante ma grazioso, dann passionato, lusingando, scherzando. Es ist, als ob Weber zum erstenmal die Seele beim Tanzen beobachtet hätte. Das Gefühl regiert — nicht die Tanzweise, und der wechselnde Affekt prägt sich klar im Notenbild aus. Träumen, Wiegen, Koketterie, wallende Leidenschaft, Melancholie. Die Skala der Empfindungen beim Fragen, das Entfliehen der Antwort, das scheinbare und das wirkliche Erreichen der Fremd-Seele, die man im Arm hält, das Ja, das Warum, das halbe Nein, das taktelange Auf-Ewig-Dein: die kaum meßbaren Schwankungen eines ‚Hausballs‘, in ihrer Lyrik von Tausenden von Menschen empföhlt, waren hier durch ein Genie zum erstenmal in Noten geschrieben.“

Die seelisch-atmosphärische Bereicherung, die Heinrich Eduard Jacob hier schildert, macht das Wesen der Tanzmusik im romantischen Zeitalter aus. Sie findet sich wieder in den Walzern und Mazurkas Chopins, die den Duft französischer Salons atmen. Sie schafft den schwermütigen Zauber der Schubert-Tänze. Sie läßt die Ungarischen Tänze von Brahms und die Slawischen Tänze Dvořáks eher zu Porträts ihrer Komponisten als zu Abbildern nationaler Folklore werden. Dieser Individualisierungsprozeß, dem die Tanzmusik in der Romantik unterliegt, findet seinen Höhepunkt am Ende des 19. Jahrhunderts und erlebt seinen Rückschlag in der Neuen Musik des 20. Jahrhunderts. Er kulminiert in zwei Werken wie Ravels „La Valse“ und „Bolero“, die übrigens beide nicht als Orchesterstücke gedacht waren, sondern als Ballett bzw. choreographische Dichtung. Hier ist die Tanzform nur mehr Anlaß für die Entfaltung der subtilsten Instrumentationskünste, für die disziplinierte Entfesselung orchestraler Ekstasen; die Tanzform selbst war dabei auf ein bloßes Muster reduziert, das stereotyp wiederholt wurde. Nicht mehr in der individuellen Veränderung und Auszierung der zugrundegelegten Folklore ist der Kunstwert solcher „Tanzmusik“ zu suchen, sondern in der kompositorischen Meisterschaft, mit der gerade die folkloristischen Ansprüche außer Kraft gesetzt werden.

Von zwei verschiedenen Positionen her erfolgte der Angriff auf diese Spätformen individualisier-

ter Tanzmusik. Er erfolgte übrigens — wie dies in der Kulturgeschichte oft zu beobachten ist —, noch ehe die attackierte Entwicklung ihre letzten und schönsten Blüten getrieben hatte. „La Valse“ und „Bolero“ sind 1920 und 1928 entstanden, der Beginn von Béla Bartóks Tätigkeit der Forschung und Sammlung ungarischer Bauernmusik aber fällt schon in das Jahr 1905, und nur rund fünf Jahre später sind die ersten Kompositionsversuche der jungen französischen Schule mit dem folkloristischen Melodiengut anzusetzen. Denn dies sind die beiden Ausgangspositionen: der neue Zweig der Musikwissenschaft, der sich mit der phonographischen Aufzeichnung, Sammlung und Herausgabe originaler Volksmusik befaßt, lenkt das Interesse zurück auf die Quellen jeder nationalen Musikkultur. Und die Übersättigung und Reizminderung der hoch-chromatischen nachromantischen Musiksprache führt dazu, die unverbrauchten Stimulantia naturbelassener und womöglicher exotischer Volksmusik aufzugreifen und zu verwenden. Dieser ästhetische Grund — der zunächst völlig unabhängig von dem zuerst genannten wissenschaftlichen Grund wirksam war — steht hinter den Einsprengeln javanischer und indischer Musik in den Impressionismus Debussys, hinter den Zitaten russischer Folklore in Strawinskys „Sacre du Printemps“ und „Les Noces“, hinter der Sublimierung des Blues in Milhauds Neger-Ballett „La Création du Monde“.

Als Erforscher der ungarischen und arabischen Volksmusik teilt sich Béla Bartók den wissenschaftlichen Ruhm mit Zoltán Kodály und Constantin Brailoiu. Als Komponist dagegen nimmt er eine in der Musikgeschichte einzigartige Stellung ein. Als einzigem ist es ihm gelungen, aus dem Material der magyarischen Bauernmusik — in einigen wenigen Werken — eine Kunstmusik von hoher Artistik zu prägen. Ziel des Verfahrens ist weder die möglichst vollkommene Einschmelzung des folkloristischen Musikgutes in das musiksprachliche Idiom des einzelnen Komponisten, noch umgekehrt die nackte Montage der primitiven Strukturen in die entsprechenden harmonischen Verläufe.

„Es genügt nicht“, sagt Bartók in seinem Aufsatz „Vom Einfluß der Bauernmusik auf die Musik unserer Zeit“, „lediglich Motive der Bauernmusik oder Nachahmungen solcher Motive der Kunstmusik einzuverleiben — das würde nur einen äußerlichen Aufputz bedeuten.“ Und an anderer Stelle: „Nur dann wird die Volksmusik für die Kunst von Bedeutung, wenn sie durch ein gestaltendes Genie die höhere Kunstmusik durchdringen und beeinflussen kann. In unfähigen Händen kann weder Volksmusik noch irgendein anderes Musikmaterial jemals Bedeutung erlangen. Der Talentslosigkeit hilft weder die Berufung auf die Volksmusik noch auf sonstiges, das Ergebnis bleibt immer: Null.“ In den Rumänischen Volkstänzen und den Ungarischen Bauernliedern, die beide 1915 veröffentlicht wurden, bedient sich Bartók solcher Tanz- und Liedmotive seiner magyarischen Heimat; aber die eigentliche Leistung Bartóks liegt in der Art der Verarbeitung, die harmonisch völlig neue Wege geht und durchaus ein Produkt unseres Jahrhunderts ist. Und selbst dort, wo sich Bartók selbsterfundener Themen von folkloristischem Zuschnitt bedient, geht es ihm nicht darum, eine

längst geschaffene Kulturform in der Retorte noch einmal zu schaffen.

In scharfem Gegensatz zu Bartók, dem frühen Strawinsky und den anderen Folkloristen befand sich die andere große Komponistenschule am Beginn des 20. Jahrhunderts, die sich um Arnold Schönberg geschart hatte. Die „Wiener Schule“ lehnt die Einbeziehung der Volksmusik als unzeitgemäß und primitiv ab; Bartók seinerseits stellt dezidiert fest, daß die „auf der Volksmusik fußende Richtung auf gar keine Weise mit der sogenannten atonalen Richtung, der Zwölftonmusik, in Übereinstimmung gebracht werden könnte“. Auf die Frage „warum?“ antwortet er selbst: „Weil Volksmusik immer tonal und eine atonale Volksmusik völlig unvorstellbar ist. Also kann auch atonale und Zwölftonmusik nicht auf tonaler Volksmusik basieren. Das wäre vollkommen widersinnig.“

Trotz dieser strikten Grenzziehung kommt es auch im Schönbergkreis zu einer Annäherung an die Tanzformen der Vergangenheit. Sie entsprang zwar nicht der Absicht, der Musik von der Folklore her frische Impulse zu geben, sondern aus dem Bedürfnis, der Formlosigkeit des atonalen Denkens und der Ungliedertheit des aus Zwölftonreihen entwickelten Werkes einen neuen Halt zu geben. Um ihrer formbildenden Kraft willen wurden die längst aus der Mode gekommenen Tanztypen von den Musikern der „Wiener Schule“ wieder verwendet; dieser quasi reaktionäre Aspekt ihres sonst als revolutionär geltenden Schaffens ist bis heute noch nicht gebührend berücksichtigt worden. So finden sich in Schönbergs Klaviersuite op. 25 (schon der Name Suite deutet auf barocke

Muster!) Satzbezeichnungen wie „Gavotte“ und „Musette“, und in seiner Instrumentalsuite op. 29 ist der zweite Satz mit „Tanzschritte“ und der vierte mit „Gigue“ überschrieben.

Alban Berg wieder hat die Tanzformen dem atonalen Opernwerk erschlossen: einzelne Szenen der Oper „Wozzeck“ bauen sich aus einem populären Wiegenlied, aus einem Scherzo mit drei Trios und aus einer Invention über einen Rhythmus auf. Und sogar aus einem so komprimierten und destillierten Werk wie Anton Weberns Saxophonquartett vermochte Theodor W. Adorno noch den sublimierten Ländler herauszuhören.

Mit Anton Webern freilich endet die zweieinhalb Jahrtausende währende Partnerschaft von Musik und Tanz. Was heute noch in den Kategorien von Kunst als Tanzmusik auftritt, ist entweder geschickte Spekulation oder ahnungslose Regression. Das Siegel der Rechtfertigung vor der Geschichte fehlt allen diesen Unternehmungen. Denn die Musik, die durch das Erlebnis Weberns hindurchgegangen ist, ist eine Musik der Starre und der Statik. Die serielle Musik unserer Gegenwart hat durch die Dissoziierung ihrer Klangereignisse und durch die Verräumlichung ihres Zeitverlaufes jene Kräfte verloren, die den Formablauf forttreiben; sie gleicht – wie György Ligeti, selbst ein namhafter Vertreter dieser Richtung, schreibt – „in der Luft hängenden Teppichen von orientalistisch-mächtiger Ruhe“. Erst aus der Bewegung aber kann der Tanz entstehen. Ob die Musik jemals wieder die einsinnige, lineare Bewegung aus sich hervorbringen wird, ob Musik und Tanz jemals wieder zusammenfinden werden, diese Fragen muß die Zukunft beantworten.

Alfred Baresel

Unterhaltungsmusik

Der Begriff Unterhaltungsmusik als Kompositionsgattung existiert erst seit dem Ausgang des vorigen Jahrhunderts. Etwa seit jener Zeit, als die Kaffeehausmusik das „Largo von Händel“ und das „Ave Maria von Bach“ entdeckt hatte, zwei grob sinnliche Verfälschungen hochwertigen Materials. Der Anklang, den diese Bearbeitungen beim breiteren Publikum fanden – man spielte sie bei allen Hochzeiten und Kindtaufen, und bei Begräbnissen trat eine Einrichtung des dritten Satzes aus Chopins b-Moll-Klaversonate für Blasorchester hinzu –, die Publicity der Arrangements rief zahlreiche Nachahmer des äußeren Effekts auf den Plan. Die „Serenade“ von Enrico Toselli wurde weltberühmt. Die Unterhaltungsmusik gewann ihre eigenen Komponisten. Die Geburtsstunde der heutigen „Schnulze“ hatte geschlagen.

Zur Geschichte: Das „Largo von Händel“ entstammte der einzigen heiteren Oper des Meisters. Es war eine lustvoll beschwingte Melodie, mit wel-

cher der junge Xerxes, Held der gleichnamigen Oper, seine Liebessehnsucht an die Bäume seines Gartens verströmte. Dieses Larghetto Händels wurde künstlich zum Largo verlangsamt, um auf die Tränendrüsen zu wirken. Händels Musik war im übrigen damals völlig in Acht und Bann getan, keine einzige seiner rund 40 Opern wurde aufgeführt, während „Das Largo“ florierte. Joh. Seb. Bach erging es ähnlich, wenn auch nicht ganz so schlimm. Jedenfalls erfand der französische Komponist Gounod eine selbständige Geigenmelodie zu einem Klavier-Präludium des „trockenen“ Bach, der Erfolg seines „Ave Maria“ (übrigens kein unbegabter Einfall) war enorm. Es gab Stehgeiger, die auf dem Kaffeehauspodium anbietend in die Knie sanken, wenn sie es spielten.

Also Schuld der Ausführenden? Beileibe nicht. Der Gegensatz von „Kunst-Pfeifern“ und „Bierfiedlern“ ist uralte, der Thomaskantor Johann Kuhnau hat ihm in seinem „Praecedenz-Streit“

(gedruckt in Freyberg 1691) ein köstliches Denkmal gesetzt. Seine Bierfiedler spielten zwar „mit Roß-Quinten, Küh-Oktaven und abscheulichen Dissonantien“, aber sie spielten (nach Kuhnau) Couranten und Sarabanden, wie der Thomaskantor selbst sie komponierte, und später Joh. Seb. Bach. Noch Mozart freute sich darüber, das Menuett aus seiner Oper „Don Giovanni“ von Bierfiedlern auf dem Tanzboden zu hören. Er selbst scheute sich nicht, mit seiner Kunst „gassatim“ zu gehen, auf die Gasse, Unterhaltungsmusiken höchster künstlerischer Observanz zu komponieren. Das „Ochsenuuett“, das Haydn (oder war es nach neuerer Auffassung ein hochgelehrter Ignaz von Seyfried) für eine Bauernhochzeit schrieb, war jedenfalls von genau der gleichen kompositorischen Faktur wie die Sinfonie-Menuetts in den Sälen der Musikverständigen. Es gab keine spezielle Unterhaltungsmusik. Aber gab es denn nicht genug Villanellen, Gassenhawerlins, Lieder oft sehr obszönen und ungeistigen Inhalts? Dem Text nach schon, der musikalischen Form nach nicht. Joh. Seb. Bach brauchte sich nicht zu scheuen, in sein Weihnachtsoratorium eine Melodie zu übernehmen, die vorher notengetreu auf den Text „Schmecke die Lust der lüsterne Brust“ in seiner „Wahl des Herkules“ gesungen worden war. Hier behält Stravinsky recht, wenn er sagte: Musik drückt überhaupt nichts aus. Was für unsere Betrachtung jedenfalls von Wichtigkeit ist: die Musik unterhaltender und erbauender Art ging früher keine getrennten Wege.

Noch Johannes Brahms und der Walzerkönig Johann Strauß ließen sich gemeinsam photographieren. Es war keine unüberwindbare Kluft zwischen ihrem musikalischen Schaffen. Ein viersätziger Walzer von Johann Strauß, mit sinfonischer Introduction und resümierender Coda, war gewissermaßen eine Volksausgabe der hohen Form. Aber der Komponist der „Sinfonie der Tausend“ und von „Puppchen, du bist mein Augenstern“ um die Jahrhundertwende hätten sich nicht mehr gemeinsam photographieren lassen können, sie hatten keinerlei Berührungspunkte mehr.

Was war inzwischen geschehen? Von Richard Wagner war die deutsche Weltanschauungsmusik begründet worden. Eine deutsche Unterhaltungsmusik gab, es nicht mehr, abgesehen von einigen Armeemarsch-Schnoddrigkeiten von Walter Kollo und Paulchen Lincke, und des letzteren glückhaftes „Glühwürmchen-Idyll“ lag auf dem Wege einer Popularisierung der Fliederduftpoesie Hans Sachsens; es war, wie ein Spötter jener Zeit richtig bemerkte, auf der Meister-Singernähmaschine gesteppt. Was man sonst noch brauchte, in den Kaffeehäusern und an den Unterhaltungsstätten, wurde aus dem Ausland hereingeholt. Grieg, Puccini, Tschaikowsky, Sinding, Gounod, Dvořák, Toselli, Paderewski, Rachmaninow usw. Kein einziger deutscher Unterhaltungskomponist wird in der Blütezeit der Wagner-Epigonen berühmt, außer vielleicht der Komponist der „Mühle im Schwarzwald“.

Dann aber kam der Jazz. Und jetzt vollzog sich im Minutentempo, was früher Jahrhunderte gewährt hatte, man übernahm die Äußerlichkeiten einer fremden, aber wirklich volkhafte Musik als deut-

sche Unterhaltungsmusik. In allen Kaffeehäusern, Kinos, Bars, Theatern, im Rundfunk, auf dem Rummelplatz hörte man plötzlich Jazz, oder vielmehr: was man darunter verstand. Die Schlagerseuche begann, als Ersatz einer unterhaltenden Musik, sich allgemein auszubreiten.

Inzwischen war nämlich auch noch dieses geschehen. Um die Jahrhundertwende war das Gesetz zum Schutze des geistigen Eigentums endgültig verankert worden. Es war ein sehr notwendiges Gesetz, denn früher waren Leute wie Mozart, Schubert, Lortzing und zahlreiche andere Hungers gestorben, weil ihr geistiges Eigentum — im Gegensatz zum materiellen — nicht geschützt und nicht geschäftlich verwertbar war. Leider aber legte der Gesetzgeber nicht fest, wo der Geist aufhört, Geist zu sein und wo die Spekulation mit angeblich gei-



stigen Werten beginnt. Darauf baut sich das größte Spekulationsgeschäft künstlerischer Art aller Zeiten auf, die heutige Unterhaltungsmusik.

„Schlager“ hat es schon immer gegeben, und sie müssen gewiß auch sein. Aber früher reichten zwei fürs ganze Jahr aus. Ich besinne mich aus meiner Jugendzeit nach der Jahrhundertwende, daß man damals „Komm, Karlinchen, komm“ und „Auf dem Baume, da hängt 'ne Pflaume“ sang. Im nächsten Jahr: Das „Seemannslos“ und „Der schönste Platz, den ich auf Erden hab“ (Das „Elternggrab“). Mehr gab es nicht. Heute ist die Schlager-Produktion gewaltig angeschwollen, und die westdeutsche Jahresproduktion an Schlager-Schallplatten beträgt rund 50 Millionen. Rund 50 000 Musikboxen sind in westdeutschen Gaststätten aufgestellt, um diese Spekulationsware zu verbreiten, vom Rundfunk gar nicht zu reden. Die U-Musiker, wie die (ihre Aufführungstantiemen gerecht verteilende) GEMA die Unterhaltungsmusiker klassifizierte, übersteigen an Zahl gewaltig die E-Musiker, die Komponisten der „ernsten“ Musik. Überdies ist die Komposition von viersätzigen Johann-Strauß-Walzern, wie wir sie oben erwähnt haben, nicht mehr nötig. Über die zu entrichtenden Gebühren entscheidet allein die „Aufführungsdauer“. Acht schäbige

Lale Andersen singt
im Kurhaus
Bad-Homburg bei der
Vorentscheidung für
den Schlager-
wettbewerb in Cann

Takte, in wiederholenden „Chorussen“ ausgesponnen, genügen jetzt, um Reichtümer einzusammeln. Denn noch ein Drittes war inzwischen geschehen. Der größte Verderber der Musik aller Zeiten, ein Herr Dr. Goebbels, hatte gegen Kriegsende einen Befehl an alle deutschen Rundfunkanstalten erlassen; sie sollten nur noch leichte Musik bringen, schwere Musik sei in schweren Zeiten für die Volksgenossen ungeeignet. Damals ward Lieschen Müller geboren. Sie wollte nur Musik hören, die sie schon kannte, oder von der sie nach Anhören von vier Takten selber voraussagen konnte, „wie es weitergeht“. Unzählige Komponisten respektierten unter dem Titel Unterhaltungsmusik das Erinnerungsvermögen von Lieschen Müller, und dem verwässernden Epigonentum wurden alle Tore aufgetan.

Als der Abstand von wirklicher Musik gar zu groß geworden war, versuchte man es mit „gehobener“ Unterhaltungsmusik. Es ist nicht zu leugnen, daß unter dieser Devise einige einfallsreiche neue Kompositionen entstanden, wie etwa Ernst Fischers Orchestersuite „Südlich der Alpen“. Auch distanzierte sich der Jazz von der Schlager- und Tanzmusik, er nahm sogar konzertante Formen an. Die Tanzmusik selbst bezog aus Südamerika interessante Musiktypen, die durchaus zur „gehobenen“ Unterhaltungsmusik zu rechnen sind. Aber die Extreme bestanden weiter.

Denn die Mehrzahl der „schweren“ Komponisten waren genau den entgegengesetzten Weg gegangen wie die „leichten“. Waren diese bemüht, das Erinnerungsvermögen der Hörer anzusprechen, so vermieden jene ängstlich, an bereits Dagewesenes

anzuknüpfen. Aus ihren Reihen der immer mehr verflachenden Unterhaltungsmusik frisches Blut zuzuführen, ist heute das Bestreben einsichtsvoller Musikorganisatoren. Der Stuttgarter Rundfunk etwa veranstaltet alljährlich eine Woche der leichten Musik und vergibt hochdotierte Kompositionsaufträge an „schwere“ Komponisten; sie sollen „leicht“ schreiben.

Schon vor einigen Jahren ergab sich bei der Stuttgarter Diskussion, daß die Beteiligten nicht so recht wußten, was unter leichter Musik eigentlich zu verstehen sei. Das Wort hat eben inzwischen einen Bedeutungswandel erfahren. Ich schlug damals vor, zum italienischen *leggiero* Zuflucht zu nehmen, welche Bezeichnung als feststehender terminus technicus der Musik keinen Bedeutungswandel erfahren hat. Der Musiker, der dieses italienische Wort in seinen Noten findet, weiß genau, wie er spielen soll, nämlich leicht im Sinne der Mozartschen *Leggerezza*. Sie ist es, die uns verlorengegangen ist. Trotz aller „Leichterungsversuche“ der schweren Komponisten ist uns bisher keine „Kleine Nachtmusik“ wiedergegeben worden.

Aus Amerika wurde kürzlich eine erschreckende Losung übermittelt: „Musik, der man zuhören muß, um sie zu verstehen, ist nichts mehr für uns Heutige“. Damit ist der Begriff Unterhaltungsmusik ad absurdum geführt. Denn jegliche Unterhaltung setzt einen Partner voraus. Wenn man dem Partner nicht zuzuhören braucht, findet keine Unterhaltung mehr statt. Und die so bezeichnete Musik ist nur noch Geräuschkulisse unseres an geistigen und seelischen Erlebnissen so arm gewordenen Alltags.

Grete Busch

Busch ging nach Glyndebourne

Erinnerungen an einen großen Dirigenten · 3. Fortsetzung

„Einen wirklichen Sinn kann diese merkwürdige Kunstform (die Oper) nur haben, wenn alle Teile zu ihrem Recht kommen. Hierüber ist schon sehr viel Gutes gesagt worden. Am klarsten spricht sich Verdi aus:

„Eine herrliche Stimme und ein feinfühligler Vortrag (man könnte hinzusetzen: ein berühmter Kapellmeister, ein erstklassiges Orchester) genügen nicht, um die Operndichtung unserer Zeit verständlich zu machen. Gesang, Spiel, Mimik, Kostüm, Bühnenbild, das alles zusammen macht erst den Komplex aus — wir wollen ein Ensemble, wir wollen das Ganze. Das bedeutet Oper, und nicht bloß die rein musikalische Ausführung von Kavatinen, Duetten, Finali usw.“ In seinen Forderungen unterscheidet sich also, trotz sonstiger Verschiedenheit, der Dramatiker Verdi in nichts von Wagner!“

„In Carl Ebert glaubte ich zum erstenmal in meinem Leben den Regisseur gefunden zu haben, der nach meinen bisherigen Erfahrungen meinen Wünschen endlich entsprach. Selbst ein hervorragender Schauspieler und ein besessener Theatermensch von Kultur, im Besitz eines natürlichen Empfindens für Sinn und Ausdruck der Musik, besaß er, neben Routine und schöpferischer Phantasie — Eigenschaften, die keineswegs immer zusammengehen — das Kennzeichen des wahren Künstlers: sich mit Gewissenhaftigkeit seiner Aufgabe zu widmen ... Anfang 1932 beschlossen wir, gemeinsam an der Städtischen Oper in Berlin eine Neuinszenierung von Verdis ‚Maskenball‘ durchzuführen ...“

Was Busch in der Folge über die Zusammenarbeit von Dirigent und Regisseur schreibt, findet volle Anwendung auf die Arbeit, wie sie beide Männer

anderthalb Jahre nach der Berliner „Maskenball“-Aufführung (September 1932) in Glyndebourne begannen.

„Nachdem wir uns über das Ensemble geeinigt hatten, ... begannen wir ... mit den Vorarbeiten. Tagelang spielte ich ihm (Ebert) am Klavier das Werk vor, erzählte ihm von guten und schlimmen Erfahrungen, die ich in früheren Aufführungen erlebt hatte, so daß es buchstäblich keinen Takt gab, dessen musikalischer und dramatischer Sinn ununtersucht blieb — auch keinen Akkord, keine harmonische Wendung, keine originelle Instrumentationsstelle. Nach einiger Zeit zogen wir den Bühnenbildner zu und begannen von vorn. Jede Stellung, die Beleuchtung, die Stärke des Chors, verschieden nach jeder Szene, wurde bereits in diesen Tagen oft bis spät in die Nacht hinein besprochen und bestimmt. ... Ich suchte mir den besten zur Verfügung stehenden Korrepetitor, der für die Vorbereitungszeit und die Aufführungen ausschließlich zu meiner Verfügung stand. Wieder spielte ich diesem das Werk vor (hier den ‚Maskenball‘ betreffend: wir verglichen die Metronomangaben Verdis mit unserem eigenen Empfinden, brachten uns in den Besitz kleiner Änderungen in den Kadenzen usw., die Verdi später vorgenommen oder in den Proben den Sängern erlaubt hatte), besprachen Agogik, Dynamik u. a. so lange, bis die Einheitlichkeit der musikalischen Auffassung zwischen uns soweit wie möglich gewährleistet war. Nichts ist schlimmer und rächt sich bitterer, als wenn die Sänger im Beginn ihres Partienstudiums z. B. falsche Tempi übernehmen und in den letzten Proben mit dem Opernleiter umlernen müssen. Daß das Werk strichlos gegeben werden sollte, war selbstverständlich, machte aber das Nachlernen mancher Ensembles usw. zur Notwendigkeit.“

„Daß wir alles, was wir in der bestehenden Literatur fanden, zur Erweiterung unserer Kenntnisse heranzogen, war selbstverständlich. Diese Vorbereitungen nahmen viele Wochen intensiver Zusammenarbeit in Anspruch. Hinzu kamen Besprechungen ähnlicher Art, wie ich sie mit dem Korrepetitor gepflogen hatte, mit dem Chordirektor, an denen auch der Regisseur teilnahm. Endlich begannen die Solo- und Ensembleproben unter meiner Leitung. Da die Sänger von auswärtig auch für eine ausgiebige Probenzeit und nicht nur, wie es oft geschieht, von der Generalprobe ab verpflichtet waren, konnten nach der gründlichen Vorbereitung des Korrepetitors äußerste Genauigkeit des musikalischen Textes, Bestimmtheit des Ausdrucks usw. präzise im Zimmer festgelegt werden, bevor die Bühnenproben begannen. Wesentlich war, daß der Regisseur auch bei diesen ‚intimen‘ Klavierproben anwesend war und sogleich eine Verständigung erzielt werden konnte, wenn die Meinungen auseinandergingen. Hierdurch fiel die zeitraubende, oft so ärgerliche Konversation weg, die zwischen Regisseur und Kapellmeister infolge mangelnder vorheriger Einigung so oft während der Bühnenproben stattfindet. *Unser gemeinsamer künstlerischer Wille stand fest*, so daß Stellproben, an denen wiederum ich beteiligt war, einen reibungslosen Verlauf nehmen konnten und die darstellenden Sänger weder einer Unsicherheit begegneten noch die Arbeit des Regisseurs durch den Kapellmeister behindert wurde. Dieser oft erst

während der sogenannten Stellproben zutage tretende Mangel an Übereinstimmung trägt die Schuld an vielen schlechten Ergebnissen.“

Der Schluß des Aufsatzes bezieht sich auf den Berliner „Maskenball“ in Einzelheiten, die vielleicht nicht in ganz der gleichen Weise mit der Arbeit in Glyndebourne konform gehen wie alles Bisherige; das Prinzip bleibt aber das gleiche.

„Vor Beginn der Orchesterproben wurde das ... Orchestermaterial ... durch ein Heer von Kopisten gereinigt und insbesondere in den Streichern mit Bogenstrichen so genau versehen, daß in den Orchesterproben selbst nicht eine einzige Minute durch Verbesserungen, Einzeichnungen usw. verloren wurde. Nach zwei Proben mit dem Orchester allein, zwei weiteren Sitzproben ‚al-l'Italiana‘, d. h. also unter Beteiligung der vor dem Vorhang sitzenden Sänger — Benutzung der Klaviervorauszüge verboten! — konnten wir in weiteren fünf oder sechs Bühnenproben mit Orchester, in denen nach genauer Einteilung die Orchestermusiker wechseln durften, damit für die Zukunft in Krankheitsfällen o. ä. jeder einzelne mit seiner Stimme und der Auffassung des Dirigenten vertraut gemacht wurde, ohne jeden störenden Zwischenfall bis zur Hauptprobe, diese in Kostüm und Maske, gelangen. Auf diese Weise war eine so ruhige und erfreuliche Arbeitsatmosphäre geschaffen, daß jeder einzelne am Premierenabend außer der üblichen und wünschenswerten nervösen Spannung, die ein solcher Abend mit sich führt, sein Bestes geben konnte, da nach menschlichem Ermessen Zufälligkeiten ausgeschlossen waren. Die starke Wirkung des gemeinsam so mühselig Geleisteten blieb nicht aus und lohnte sowohl bezüglich des künstlerischen wie auch des finanziellen Erfolges reichlich unsere gehabte Arbeit.

Diese ausführliche Schilderung soll den allein richtigen Weg beschreiben, der beschritten werden muß, um überzeugend dem Musikdrama in allen Teilen gerecht zu werden ... Die oben beschriebene Aufführung mit ihrer gründlichen Vorarbeit war eine Ausnahme. Sollte solche Art der Nachschöpfung eines Opernwerkes nicht die Regel sein?“

Sie wurde die Regel für Glyndebourne. In fünf begnadeten Jahren entstand hier das unteilbare Kunstwerk, das Oper eigentlich sein soll. Daß zwei Männer in Einmütigkeit an diesem Werk schaffen konnten, ist eins der Wunder dieser ersten Jahre — vielleicht das allerunvorstellbarste.

„Es ist die Zusammenarbeit zweier Meister, die Glyndebourne einzig macht“, schrieb eine besinnliche Schweizer Zeitung, „nicht nur in England, sondern in der Welt. — Hier gibt es wirklich noch Welt — nicht im Sinne des Globus in seiner geographischen Beschaffenheit, sondern im Sinne der Einigung auf ein gemeinsam zu Verehrendes.“

Das konnte als Wahlspruch für Glyndebourne vor dem Kriege stehen.

Fast unglaublich ist es, mit welcher Plötzlichkeit sich Glyndebourne als ein Faktor im englischen Kunstleben herausstellte. Vielleicht der gewichtigste Beitrag zu dieser alle Erwartungen übertreffenden Schnelligkeit waren die von „His Master's Voice“ hergestellten Grammophonplatten. Schon vor Beginn seiner englischen Tätigkeit hatte Busch in London darüber verhandelt. Am meisten fällt das Urteil des alten Mannes ins Gewicht,



Während der Pause:
das Publikum unter-
hält sich in den
Gärten von
Glyndebourne

der damals Artistic Manager von „His Masters's Voice“ war, ein erfahrener Kenner und ein Mensch, der Musik wirklich liebte: des alten Fred Gaisberg: „Jeder ist von diesen herrlichen Platten voller Begeisterung. Es sind tatsächlich die erfolgreichsten Opernplatten, die wir bis heute herausbringen konnten. Sie sind ganz besonders musikalisch und haben den intimen Reiz bewahrt, der Mozart immer begleiten sollte. Das Gleichgewicht zwischen Stimme und Orchester ist nahezu vollkommen.“

Wer stellt sich heute noch vor, was es bedeutete, als der riesige Aufnahmewagen in den rückwärtigen Hof des Operngebäudes von Glyndebourne einfuhr. Während der zweiten Spielzeit kann der „Manchester Guardian“ schreiben: „Es ist eines der größten musikalischen Werke der Welt ... Der Schreiber dieser Zeilen hat diese Platten immer wieder gehört und ist geneigt, zu glauben, daß, wenn ein Feuer im Hause ausbräche, das Mozart-Album der erste Gegenstand wäre, den man retten müßte, wenn man es überhaupt als Gegenstand bezeichnen darf; denn es ist ein Wunder an Lieblichkeit, wie es diese Welt nur selten gekannt hat.“

Eine zweite Spielzeit wurde um „Die Zauberflöte“ und „Die Entführung“ erweitert. Die Korrespondenz, die sich zwischen Glyndebourne und der immer wechselnden Ferne entwickelt, in der sich Busch und Ebert befinden, zieht sich als ein nie abreißender roter Faden durch die fünf Jahre bis zum Kriege hin. Der Außenstehende kann sich keinen Begriff machen, welche Summe ununterbrochener Arbeit er bedeutet. Eberts Briefe, oft drastisch, immer schlagend lebendig,

gelangen zu meisterhaftem Ausdruck, wenn er sich auf wichtige Dinge innerlich konzentriert. Zur Verzweiflung Bings kann er wochenlang verstummen. Buschs Korrespondenz, beständig fortlaufend, ohne je ganz auszusetzen, beschränkt sich auf schlichteste Sachlichkeit. Etwa für den vorstudierenden Kapellmeister: „Allegro der Zauberflöten-Ouvertüre ziemlich lebhaft und durchweg in Halben. ‚Seid uns zum zweiten Mal willkommen‘: kleine Sechs ... Wie laufen die anderen Dinge? ...“ Oder zu Bing: „Natürlich bringt Audrey viel für die Rolle der Pamina mit. Ob sie aber die hier vor allen Dingen nötige Ruhe in der Stimm- und Atemführung haben wird, möchte ich bei ihrer Sensibilität und nervösen Reizbarkeit noch bezweifeln. Die Rautawaara dürfte phlegmatischer, aber sicherer sein ... Ebert muß unbedingt den Bassa Selim spielen, das ist wichtig und von größter Wirkung. Die Idee, ihn mit Ihnen, lieber Bing, zu besetzen, muß er (John) nach fünf Flaschen Wein gefaßt haben.“

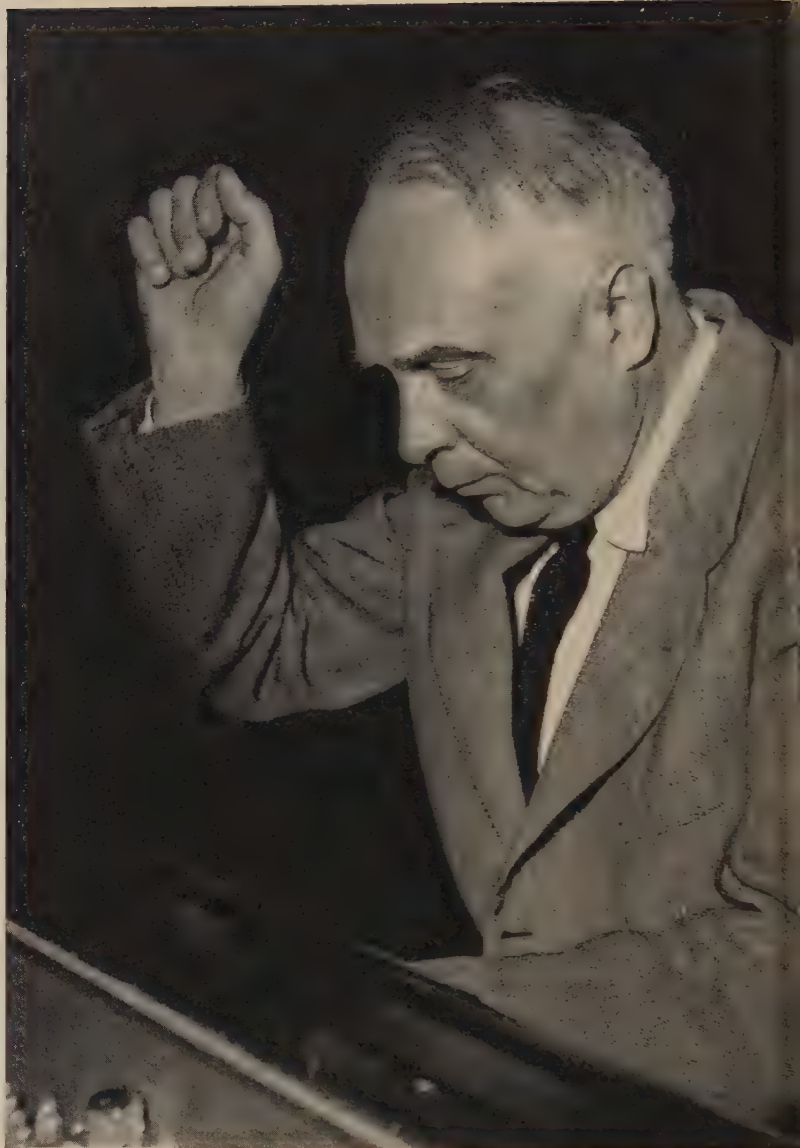
In Glyndebourne wird jedes Werk in seiner Originalsprache gegeben: „Die Hochzeit des Figaro“ und „Così fan tutte“ italienisch, „Die Zauberflöte“ und „Die Entführung aus dem Serail“ deutsch. Diese Anordnung ist sprachlich ein Problem für jedes der sich jetzt aus sechzehn Nationen rekrutierenden Mitglieder. Überwiegend zeigen sich die Engländer geschickt in der Behandlung der deutschen Gesangssprache, leiden die Italiener an ihren Schrecknissen. Als später „Don Giovanni“ auf Platten aufgenommen wird, drängt „His Masters's Voice“ nachdrücklich auf Verbesserung des Italienisch aller Ausländer.

Fortsetzung folgt im nächsten Heft.

Robert Casadesus

Wenn er seine rationell aufgeteilte Arbeit auf einen Nenner bringen solle, so entfielen in seiner Beschäftigung etwa „fifty zu fifty auf Komposition und Klavierstudien“ äußerte Robert Casadesus in einem Gespräch. Er hält wenig von der betriebsamen, von Reiseehrgeiz bedrängten Pianistenpraxis mancher Kollegen, die durch äußere Abspannung leicht die für ihn so unentbehrliche „Innenspannung“ einbüßen. Heute ist der 62-jährige universelle Franzose einer der geistig und körperlich agilsten unter den Senioren der großen Tradition, ein Grandseigneur noch, als er in Klavierabenden seiner diesjährigen Tournées das Podium betrat und ausverkaufte Säle als Bestätigung seines durch eine lange Karriere, durch Konzerte und Schallplatten gefestigten Rufes vor sich hatte. Mit Stolz führt der am 7. April 1899 in Paris geborene Pianist die Grundlagen seines souveränen Spiels auf den auch als Lehrer Alfred Cortots renommierten Louis Diemer zurück, der 1919 gestorben ist.

Die bei ihm erworbene höchst beseelungsfähige, anschlagsgeschmeidige (aber auch zu titanischem Spiel) taugende Technik bewährte sich auf den 1920 unternommenen Konzertreisen, besonders mit Mozartprogrammen, die ihn durch Europa und Amerika führten. Was den damals schon gerühmten Zauber der Spielweise von Casadesus ausmachte, ist das bis heute verbliebene non legato, das in Werken des Salzburger Genius und Scarlatti so bestechend legitimierte Jeu perlé, von einer Leuchtkraft und einem Belcantoreiz, der ihn wohl auch bewogen haben mochte, die jenseits unserer Grenzen viel beachteten Neuausgaben der Klavierkompositionen Cimarosas zu edieren. Mit heimatlicher Vertrautheit, mit Delikatesse und Brillanz des Klaviertons werden Stücke von Rameau, Debussy und Ravel zu geisterfüllten Nachschöpfungen unter seinen Händen. Aber auch die Zonen klangpoetischen Spiels und romantischer Versonnenheit bei Robert Schumann sucht er mit derselben Hingabe auf, wie sein nach dieser Richtung hin vielleicht noch mehr prädestinierter Landsmann Cortot. Casadesus' Schüler sind voll der Bewunderung über die gründlich durchdachten Rechtfertigungen stilistischer Auffassungen, die in seinen geliebten Querschnittprogrammen auch das Publikum für die Eigenständigkeit dieses welt-offenen Franzosen einnehmen. Wir wissen von Hériots Beethovenstudien, von Romain Rolland und anderen, wie weit solche Einfühlung universeller Romanen geht, die ausübende Kollegen bei Casadesus in seinen überzeugenden Kadenzen zu Solokonzerten Mozarts und Beethovens erkennen. Zu Beethoven und der Favoritsonate, der „Appassionata“, hat Casadesus eine erklärte Liebe, aber auch ein eigenes, aus seiner Nationalität resultierendes Verhältnis; seine Interpretation geht in der Frische der Tempi nicht auf Dämonisieren, sondern „auf eine umsichtige Bewältigung im Großen“ aus, wie ein deutscher Kollege urteilte. Sein eigenes Komponieren ist für Casadesus ein weiterer Zu-



gang zu den Gestaltungskräften und -formen der Musik. Drei Sinfonien, zwei Klavierkonzerte, ein Konzert für zwei Klaviere, ein Violinkonzert, Kammermusik und drei vielgespielte Klaviersonaten bilden den respektgebietenden Ertrag seines Schaffens.

Von einem großen Park umgeben ist das Haus der Familie Casadesus in Princetown/New Jersey. Das musikerfüllte, klavierbegeisterte Familienleben gewährt ihm die schöpferische Pause nach unruh-vollen Weltreisen und der Unterrichtstätigkeit an dem amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau unweit Paris, dessen Leitung er 1947 übernahm. Seine pianistisch excellente Gattin Gaby, einst Kommilitonin seiner Studienzeit bei Diemer, und sein heute auch schon konzertierender ältester Sohn Jean sind seine Partner bei der Wiedergabe von Bachs Konzert für drei Klaviere.

Die Universität Lawrence (Wisconsin) hat ihm die Würde eines Doktors honoris causa verliehen.

Gottfried Schweizer

Venedig

Luigi Nonos Bühnenwerk »Intolleranza«

Musik-Biennale zwischen Tradition und Zukunft

Nachdem im Vorjahr die Uraufführung eines noch nicht sechs Minuten dauernden Konzertstückes von Strawinsky die einzige Sensation der venezianischen Musik-Biennale gewesen war, bot sie diesmal den wohl ungewöhnlichsten, interessantesten und aufregendsten Abend aller Nachkriegs-Biennalen. Freilich darf der Uraufführungsskandal um Luigi Nonos Oper „Intolleranza“ weder mit dem einstigen um Strawinskys „Sacre du printemps“ noch gar mit der berühmten Schlacht um Victor Hugos „Hernani“ verglichen werden, sondern es war ein politisch organisierter Tumult, der aus der gespannten innenpolitischen Lage Italiens, aus gewissen Voraussetzungen der venezianischen Kommunalpolitik und einigen Differenzen um die Biennale selber erklärt werden kann. Etliche Tage vor der Uraufführung hatte eine rechtsradikale Zeitschrift sich in wüsten Angriffen gegen die Biennale im allgemeinen und diese Uraufführung im besonderen ergangen, und daraufhin war eine sich „Ordine Nuovo“ (Neue Ordnung) nennende Gruppe mit Trillerpfeifen, Stinkbomben und antidemokratischen Flugblättern in das Teatro La Fenice gekommen.

Nachdem der Uraufführungsabend fast ständig durch Piffe und Zwischenrufe gestört und sogar eine Unterbrechung der Vorstellung erzwungen worden war, so daß sich vom Hören kein gültiger Eindruck ergeben konnte, fand die zweite Vorstellung den fast einhelligen Beifall des Hauses. „Intolleranza“ hat zwar auch unüberhörbare Schwächen, aber sie gehört zweifellos zu den für die musikalische Entwicklung wichtigsten Werken der Nachkriegszeit und ist in ihrem mit legitimen künstlerischen Mitteln erzielten Anruf zum Humanen ebenso bewegend wie packend. Und wenn an jenem Abend die erste große Tumultwelle genau in dem Augenblick losbrach, als Sätze aus dem Buch „Die Folter“ von Henri Alleg zitiert wurden, jener Anklageschrift gegen die Übergriffe und Folterungen seitens französischer Ultras im algerischen Krieg, erwies sich unverkennbar, wie sehr diese Oper eines der aktuellen Probleme unserer Gegenwart trifft. Es bleibt genügtuend, daß sich „Intolleranza“ gegen die Intoleranz der Fanatiker von 1961 zu behaupten vermochte – so eindeutig, daß die Kölner Oper die deutschsprachigen Erstaufführungsrechte erwarb.

Einen 36seitigen Textentwurf hat Luigi Nono auf den vierten Teil zusammengestrichen, so daß jetzt nur noch „nach einer Idee von Angelo Maria Ripellino“ darübersteht. Ein Arbeiter, der in seiner Heimat zu wenig verdiente, hat sich in aus-

ländische Kohlengruben verpflichten lassen, doch eines Tages treibt ihn die Sehnsucht zurück. Unterwegs gerät er zufällig in eine politische Kundgebung gegen Faschismus, Rassendiskriminierung und Krieg, deren von jeder derzeitigen politischen Fixierung abgelöster Charakter durch die abwechselnd deutschen, spanischen, italienischen, englischen und französischen Kampfpfeifen unterstrichen wird. Der – wie ihn das Textbuch bezeichnet – „Auswanderer“ wird von der Polizei verhaftet, gefoltert und in ein Lager verschleppt. Von dort kann er fliehen, begegnet (in einem szenisch in Venedig mißglückten Bild) der Absurdität des heutigen Lebens, kommt (während der Text den „Rauch von Hiroshima“ beschwört) in eine ungeheure Explosion, gerät in Ausbrüche von Rassenhaß und Verfolgung und wird zuletzt in seiner Heimat von einer Flutkatastrophe in den Tod gerissen. Das Chorfinales, auf einen Text aus dem Gedicht „An die Nachgeborenen“ von Bert Brecht, erhofft eine kommende Zeit, in der „der Mensch dem Menschen ein Helfer ist“. Ein dramaturgischer Nachteil bleibt, daß sich hier zwei Themenkreise überschneiden: in der ersten und letzten Szene italienisch=innenpolitische mit der Auswanderung der Arbeitslosen und mit den alljährlichen Hochwasserschäden am Po, dazwischen aber allgemein menschliche, die mit mehr oder minder deutlichen Anspielungen all jenes Furchtbaren anprangern, was der Mensch dem Menschen antut. Außer den schon genannten Zitaten von Henri Alleg und Bert Brecht sind noch weitere von Wladimir Majakowskij, Julius Fucik und Paul Eluard eingefügt, durch die die zeitkritische Auseinandersetzung auf die Ebene des Poetischen gehoben wird.

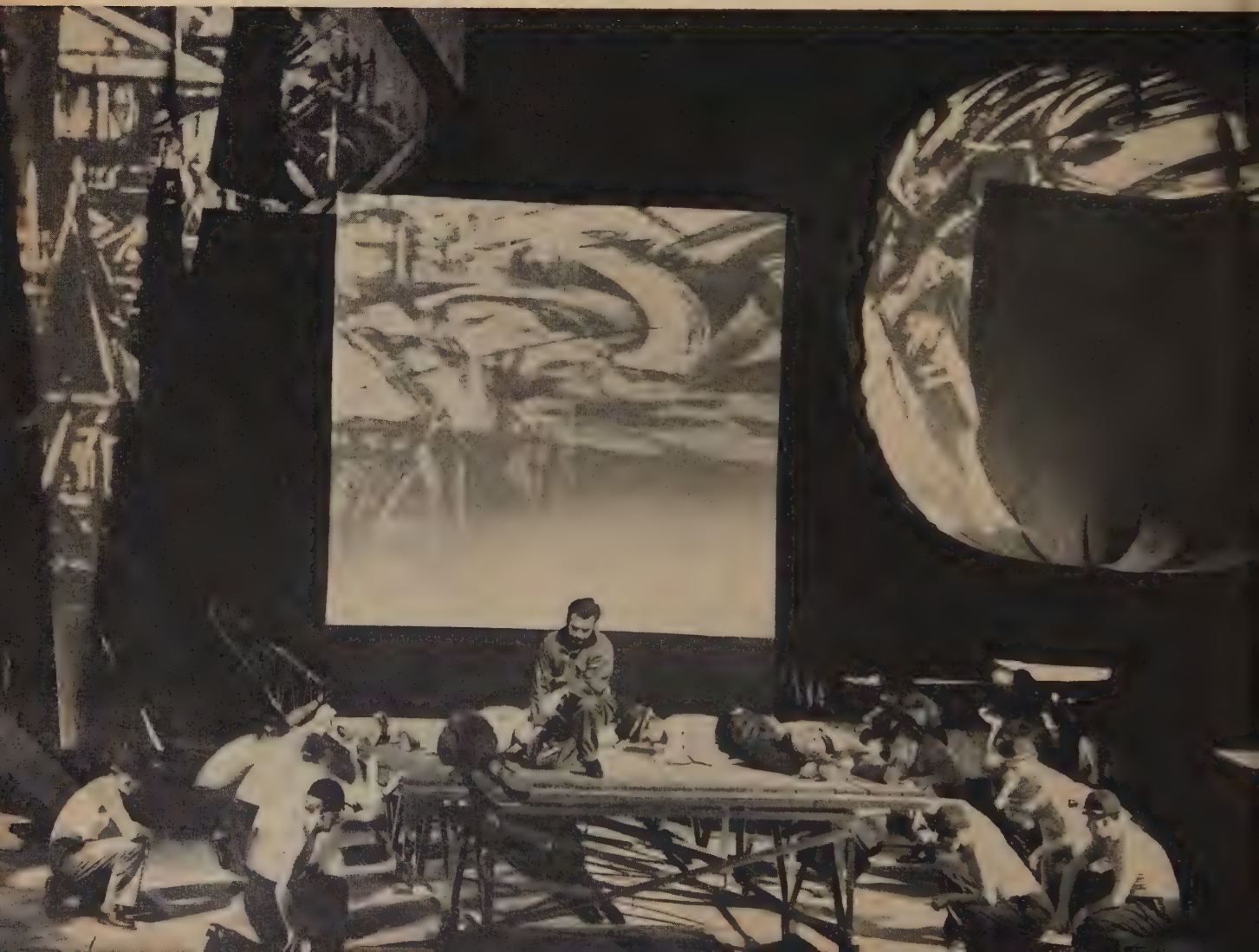
Weckt der Charakter des Werkes am ehesten auch Parallelen zu der Chorkantate „Ein Überlebender von Warschau“, so geht das Vorbild der theatralischen Form doch bis auf Arnold Schönbergs „Die glückliche Hand“ zurück. Dabei kann Nono auch die elektronische Musik nützen, die Schönberg noch nicht zu Gebote stand; allerdings gibt es auch bei Nono nur sehr wenig autonome Kompositionen mit elektrisch erzeugten Klängen, am massiertesten noch im Moment der „großen Explosion“, während er meist mit traditionellen Klangelementen bespielte Bänder über ein Lautsprechersystem verstärken, verzerren und verfremden läßt. Auch die Stimmen der Verfolger und Henker kommen, ins fast nicht mehr Menschliche verändert, aus der Tonapparatur: nicht gesungen, sondern gesprochen oder gebrüllt, da

keine Musik die entmenslichte Brutalität wiederzugeben vermöchte. Andererseits bleibt Nono immer zu sehr Italiener, um das cantable Melos aufgeben zu können. Schon die Partien sind nach dem traditionellen Operschema besetzt: Tenor und Primadonna, Altistin, Bariton und Baß. Die große Sopran=Arie nach der Atomexplosion, von einem Duett mit dem Tenor gefolgt, ist zwingend cantabler Ausdruck von Angst, Aufbegehren, Hoffnung und sich schüchtern vorwagender Freude („per un sorriso di una donna il mondo può splendere ancora!“). Die Chorsätze, alle in Mailand vom dortigen Coro Polifonico gesungen und auf Band genommen, hier technisch makellos reproduziert, umschließen in lapidarer Wucht, von den gewählten Texten her mehr lehrstück- und sentenzenhaft und durch die Musik dennoch zu den dramatischen Höhepunkten gesteigert, das Arioso der Solopartien. Wie Nonos Oper zwischen Plakathafem und Phantasmagorischem, zwischen traditionellen und strukturellen Elementen, zwischen lyrisch zarten Singstimmen und einem überfrachteten Orchester doch zu einer weitgehend geschlossenen Einheit der künstlerischen Wirkung kam, temperamentvoll und konzentriert zugleich, macht den eigentlichen Wert dieses verwirrend aggressiven Werkes aus.

Über die Regie von Vaclav Kaslik kann man allerdings streiten. Wer Gelegenheit hatte, in Prag die Programme der Nonstop=Revue „Laterna Magica“ von Alfred Radok zu sehen, kennt deren originelle Kombination von Film und Bühne,

etwa den grotesken Pas=de=deux eines wirklichen Tänzers in Volkstracht mit der auf der Filmleinwand umherschwebenden klassischen Ballerina. Der Versuch, diese für virtuose Bewegungseffekte und =Kontraste spielerisch-witzig nützbare Neuerung auch auf dem „richtigen“ Theater einzuführen, ist unseres Wissens in Prag selbst noch nicht versucht. Aus dem „Laterna=Magica“-Ensemble hatte sich Kaslik den Bühnenbildner Josef Svoboda mitgebracht, der hier für die technischen Effekte verantwortlich zeichnete. Es wurde ein entfesselter Maschinentheater im Stile Meijerholds aus der sowjetischen Frühzeit, wie es derzeit im tauwetterigen Osten wieder als modern gilt (etwa auch beim Volkstheater aus Nowa Huta, das 1957 in Venedig gastierte!). Dazwischen standen recht verloren wieder Ausdrucksformen dessen, was man dort als „kritischen Realismus“ bezeichnet, und völlig unpassend ein recht banales und überholtes Dada=Scherzchen als erste Szene des zweiten Aktes. Kaslik holte alle plakativen Lehrstück=Elemente heraus, die auch in Nonos Werk stecken, aber es bleibt die Frage, ob dem eigentlichen Sinn dieser Oper nicht doch eine andere Inszenierung gerechter wäre; hier jedenfalls war mehr nach dem Text, als nach der Musik inszeniert.

Großartig aber war das Bühnenbild von Emilio Vedova, dessen von der Dynamik des Futurismus herkommender „art informel“ ungewöhnliche Farbkompositionen schuf. Hier hatten auch gewisse „Laterna=magica“-Effekte ihren Sinn, wenn





Luigi Nono,
„Intolleranza“
in Venedig

sie das bei dem Maler Vedova allzu Flächige in räumliche Bewegungen verwandelten. Jenes Schlagwort von einer zu schaffenden „kinetischen“ Malerei, das sonst etliche Nachwuchskünstler zu höchst abstrusen Mätzchen treibt, gewann plötzlich seine Bedeutung, als Vedova es in der angewandten Kunst des stimmung- und ausdrucksgebenden Bühnenbildes verwendete. Fast möchte man meinen, seit Oskar Schlemmers theatralischen Versuchen hätte kein Maler mehr eine Bühnendekoration von solcher Originalität und Inspiriertheit geschaffen wie jetzt Vedova, dessen visuelle Erfindungsgabe erstmals wieder der Szene neue Gestaltungsbereiche erschloß. Auch dieser szenischen Bilder wegen kann Venedigs „Intolleranza“ in die Theatergeschichte eingehen.

Allen Ruhmes wert bleibt aber auch die musikalische Realisierung unter Bruno Maderna, der selbst im Tumult der Uraufführung die präzise Ruhe behielt und den Wiederholungsabend bis in die schier letzte Intensität hinein steigerte. Das Londoner BBC-Rundfunkorchester blieb den ungeheuren Schwierigkeiten der Partitur wohl nichts schuldig, und auch das Ensemble (Petre Munteanu, Catherine Gayer, Carla Henius, Heinz Rehfuß und Italo Tajo) hat die Anforderungen gut erfüllt. Während die letzten wesentlichen Opern-Uraufführungen der Musik-Biennale, Strawinskys „The Rake's Progress“ und Prokofieffs

„Der feurige Engel“, einen doch eher rückwärts-gewandten Charakter aufwiesen, hat nun auch hier endlich die Auseinandersetzung mit dem wirklich zeitgenössischen Musiktheater begonnen. Daß das Rückwärtsgewandte nicht immer mit unmodern synonym ist, sondern fesselnde Entdeckungen hervorbringen kann, zeigte sich an den gleich vier Konzerten mit Musik des Cinquecento. Vor allem war es der sonst eigentlich nur noch als Theoretiker in der Musikgeschichte lebendige Gioseffo Zarlino (1517–1590), als Franziskanermönch weiland Chormeister an San Marco, unter dessen Motetten und Madrigalen, vom Hamburger Monteverdi-Chor unter Jürgen Jürgens gesungen, es einige lohnenswerte Begegnungen gab. Man brauchte nicht unbedingt einmal zu bedenken, daß die Theorien Zarlinos von Don Gesualdo praktisch vollendet wurden, und daß im Vorjahr einige Vokalmadrigale Gesualdos durch Strawinsky in eine instrumentale Reihenzusammensetzung umgesetzt waren, um die innere Verbindung zwischen Zarlinos „Istituzioni armoniche“ (und seiner Einteilung der Oktave in zwölf gleiche Halbtöne!) und einem den Zeitgenossen gewidmeten Festival zu spüren.

Die beiden das diesjährige Festival einleitenden geistlichen Spiele, die italienische Erstaufführung von Benjamin Britzens „Noye's Fludde“ und die Uraufführung von Giorgio Federico Ghedinis „La

Via della Croce“, hat der Rezensent durch den eintägigen Streik des Festivals nicht hören können. Ein Konzert des BBC-Sinfonieorchesters unter Rudolf Schwarz brachte englische Musik von Purcell, Vaughan Williams, William Walton, Benjamin Britten und Michael Tippett; es waren keine Novitäten darunter. Erfreulich präsentierte sich der zweite Londoner Gast, das von Bruno Maderna dirigierte Melos-Ensemble, eine Kammervereinigung von Streichern und Bläsern, deren Programm von einem frühen, noch der ungarischen Volksmusik im Bartók-Stil nahen Divertimento für Klarinette und Streichquartett von Mátyás Seiber bis zu dem aus der Auseinandersetzung mit Anton Webern geschaffenen „Settimino“ von Igor Strawinsky reichte; an einem zweiten Abend spielte das gleiche Ensemble auch Schönbergs Suite op. 29 und Weberns Concerto op. 24.

Wenn sich bei der Musik-Biennale ein gewisser Turnus eingebürgert hat, daß in den geraden Jahren ein Werk von Strawinsky uraufgeführt wird und zu den ungeraden Hindemith kommt, so war diesmal Hindemith an der Reihe. Bei dem von ihm dirigierten Sinfoniekonzert (Orchester des Teatro La Fenice) setzte er sich mit Anton Weberns Sinfonie op. 21 auseinander; warum er

hier an eigenen Kompositionen nur das gefällige Gelegenheitswerk „Pittsburgh Symphony“ gab, wurde nicht ganz verständlich. In einem Kammerkonzert, mit Magda Laszlo und dem Pianisten Eugenio Bagnoli, hörte man als Uraufführung „Fünf Motetten für Sopran und Klavier“ von Hindemith, über Texte der Vulgata komponiert, reich an expressiven Koloraturen der Singstimme und dekorativen Figuren im Klaviersatz.

Drei Tage lang fand auf der venezianischen Insel San Giorgio Maggiore ein Internationaler Kongreß für experimentelle Musik statt, dessen Angelpunkt der Vortrag des Komponisten Roman Vlad zum Thema „Traditionelle und experimentelle Musik“ bildete. Bei den praktischen Beispielen, aus den Studios von Mailand, Paris, Brüssel, Utrecht, Köln, Warschau, Tokio und New York gekommen, schied sich sehr bald die „musique concrète“, die reale Schallaufnahmen durch Bandmanipulationen verfremdet, von einer radikalen Richtung, die für elektronische Klänge eine autonome Kompositionstechnik fordert. Ein wirklich faszinierendes Ergebnis boten die Arbeiten des Polen Penderecki, aber vieles blieb noch umstrittene und auch umstreitbare „Zukunftsmusik“.

Ulrich Seelmann-Eggebert

Stuttgart

Wagners »Ring«-Zyklus in der Staatsoper

Das mythische Musikdrama bedeutet, nach Wagners erklärter Absicht, eine Rückwendung vom historisch Zufälligen — das Schiller „die Mode“ nannte — zum allgemein Menschlichen. Die Personen aber, die im „Ring des Nibelungen“ einem Verhängnis zum Opfer fallen, das alle ohne Ausnahme in den gleichen Schuldzusammenhang verstrickt, sind noch kaum zu Individuen verfestigt. Daß sie mit- und gegeneinander agieren, ist ein täuschender Schein und Vordergrund; in Wahrheit vollziehen sie nur, was hinter ihrem Rücken über sie beschlossen worden ist. Sie sind unfrei in ihren Handlungen und sogar in ihren Gefühlsregungen. So abrupt, als würden die Affekte von außen über sie verhängt, schlägt Brünnhildes Liebe in Haß und ihr Haß, nach Siegfrieds Tod, wieder in Liebe um. Und umgekehrt kann es geschehen, daß das musikalische Motiv des Vergessenstranks, ein Sinnbild der äußersten Entfremdung Siegfrieds von sich selbst, aus dem Inneren der Person zu tönen scheint, als mache es nur offenbar, was dort schon verborgen lag, nicht anders als der Liebestrank im „Tristan“. Das Innere ist ein bloßer Spiegel des äußeren Schicksals, dem die Personen so ohnmächtig ausgeliefert sind, wie ihre Gesangsphrasen haltlos wären ohne die Leitmotive des Orchesters.

Wieland Wagners Stuttgarter Inszenierung zeigte die Personen des „Ring“-Zyklus als Gefangene in einem Netz. Sie blickten sich kaum jemals an, sondern starrten vor sich ins Leere, als fühlten sie dort das Verhängnis auf sich zukommen. Und fast schien es, als sprächen nicht sie, sondern als redete es aus ihnen. Nichts aber wäre falscher als eine Verwechslung mit dem Opernklichee dekorativer Arrangements. Vereinzelt schlug sogar die Scheu vor konventionellen Gruppierungen ins Gesuchte und fast Absurde um: In der Schlußszene des „Rheingold“ wurden die Götter aufgereiht, als sammelten sie sich zum Gänsemarsch.

Manche Einzelheiten verrieten die Tendenz Wieland Wagners, inhumane Züge des Werkes — Zeichen von Menschenverachtung als Kehrseite der Heroik — abzuschwächen. Nicht ein „verächtlicher Handwink“, wie ihn der Text vorschreibt, sondern ein Zornesausbruch Wotans ließ Hunding tot umsinken. Mimes schluchzende Akzente, die Siegfrieds Abscheu motivieren sollen, waren bis zur Unhörbarkeit reduziert. Und in der Schlußszene des „Rheingolds“ wendete sich die Inszenierung unverhohlen kritisch gegen das Werk: Die flüchtige Betroffenheit der Götter über Fasolts Tod wurde zum Zentrum und Schlüssel der Szene gemacht.

Nach dem Buchstaben des Textes sollen die Götter „auf der Brücke der Burg zuschreiten“; Wieland Wagner aber ließ sie beklommen abgehen; und Loge blieb allein mit dem erschlagenen Fasolt zurück. Das Bild des Toten fiel als Schatten auf den Glanz Walhalls, wie ihn die Musik verkündete. Der Regiegedanke Wieland Wagners widerspricht also zwar dem, was die Musik unmittelbar sagt; doch ist er zu rechtfertigen als Vordeutung auf die Götterdämmerung. Und so wäre die Kritik am arglosen Rausch der Musik — den noch keine Ahnung des Endes trübt — doch im Werk selbst begründet.

Nur an wenigen Stellen, aber um so wirksamer, konnte Wieland Wagner im „Ring“ demonstrieren, daß er in der Chorführung kaum zu übertreffen sein dürfte: Der Schrei, mit dem das schattenhafte Volk der Nibelungen ohnmächtig gegen Alberich aufbegehrt, war ebenso beklemmend wie das gelähmte Entsetzen des Gibichungengefolges bei Siegfrieds Tod.

Das Bühnenbild wird in Wieland Wagners Inszenierungen zum Ausdruck der Handlung: Im zweiten Akt des „Siegfried“ erscheint das von Nebelstreifen überzogene dunkle Gestein vor Fafners Höhle später als ein durch helle Äste gegliederter Wald; und in der „Götterdämmerung“ verwandelt sich der Wald, in dem Siegfried erschlagen wird, in eine kahle Novemberlandschaft, durch die unendlich langsam der Trauerzug schreitet. Manchmal schien es, als sei das Bühnenbild eines ganzen Aktes im Hinblick auf eine einzige Szene entworfen: erst beim Rätselwettstreit zwischen Mime und Wotan wuchs der gewölbten Scheibe, die im zweiten Akt des „Siegfried“ über der Bühne hing, Symbolgehalt zu. Eine Gefahr, die Wieland Wagner nicht immer vermieden hat, ist das falsch Dekorative: Die Statuengruppe der Walküren vor einem fahlen Himmel geriet in verstörende Nähe zum Monumentalfilm.

Wer Wolfgang Windgassen als Siegmund gehört hat, wurde, wenn er es nicht schon wußte, um die Erfahrung reicher, daß der erste Akt der „Walküre“, der als eine einzige große Steigerung erscheint, der genialste Opernakt der musikalischen Weltliteratur ist. Der Schluß war von einer Gewalt, die auch Wagners Gegner ihren Argumenten entriekt hätte. Es genügt nicht, Windgassens Stimme zu rühmen; doch läßt sich von dem, was über den künstlerischen Rang eines Sängers entscheidet: von seiner musikalischen Intelligenz in der Gliederung und Abstufung der Teile und seinem Reichtum an Tonfärbungen, die bei Windgassen niemals bloß durch die Technik erzwungen, sondern immer Mittel des Ausdrucks sind, durch Worte kaum ein Begriff geben. Windgassen glückte es, das äußere Diminuendo des Siegmund-Monologs, die Abstufungen vom doppelten Forte des Notrufs an „Wälse“ bis zur in sich gekehrten Verzweiflung des Schlusses — „da bleicht die Blüte, das Licht erlischt“ — als ein inneres Crescendo fühlbar zu machen. Der Schluß schien gleichsam erfüllt zu sein vom Widerhall des Vorausgegangenen.

Martha Mödls Brünnhilde zu rühmen, ist fast überflüssig. Musikalisch läßt sich Vollkommeneres kaum denken. Und wenn Martha Mödl vielleicht nicht das ist, was man nach den engen Begriffen des Metiers eine Schauspielerin nennt, so ist sie etwas viel Selteneres: noch im scheinbaren Ungeschick eine große Künstlerin. Sie darf in jeder

Geste sie selbst sein, ohne in Gefahr zu geraten, ins falsch Private zu verfallen. Und mag das Wort Persönlichkeit auch durch Mißbrauch verschliffen sein: man muß es gebrauchen.

Die Rolle des Wotan ist unentwirrbar. Die Musik beteuert unablässig seine Gewalt und Größe. Den Situationen aber, in die er gerät, haftet — außer dem Abschied von Brünnhilde — ein Zug von Kleinlichkeit an. Der Humor, mit dem er Mime in die Falle zwingt, ist aus Gemütlichkeit und Roheit fatal gemischt. Und die Tragik seiner Verstrickungen muß man ihm aufs bloße Wort hin glauben; sinnfällig wird sie nicht. Sichtbar tritt ihm das Verhängnis einzig in der trivialen Gestalt Frickas entgegen; und seine Vernunft heißt im „Rheingold“ Loge. Wenn also Gustav Neidlinger als Wotan, trotz aller Würde der Erscheinung, immer wieder die Schwäche des Gottes, der nicht Herr seiner Entschlüsse ist, offenbar werden ließ, so kann man es ihm kaum zum Vorwurf machen. Musikalisch wechseln große Momente mit enttäuschenden; so souverän Neidlinger in den Ausbrüchen und in der leise eindringlichen Deklamation war, so schwer schien es ihm zu fallen, eine einfache Cantilene zu singen, ohne zu outrieren.

Alois Pernerstorfer war ein Alberich, der im „Rheingold“ die lichten Götter beinahe zu Schemen verblassen ließ. Mit einer mächtigen Stimme, deren Fluch wirklich die Welt verdüsterte, und einer drastischen, aber niemals übertreibenden Gestik gab Pernerstorfer der Figur des Alberich ihr oft geschmäleretes Recht als Schlüsselfigur des Werkes zurück.

Der Auftritt der Riesen im „Rheingold“ hatte zyklisches Übermaß; und Otto von Rohr als Fasolt glückte es, den Eindruck auch musikalisch festzuhalten. Ebenso hatte sein Hagen in Gestalt und Stimme eine düstere Größe, die ihn als herrschende Figur der „Götterdämmerung“ erscheinen ließ.

Daß Wolfgang Windgassen die Anstrengung nicht scheute, Loge, Siegmund und Siegfried zu singen, muß als Glücksfall gelten. Doch zum Ruhme des Staatstheaters ist zu sagen, daß es über ein Ensemble verfügt, aus dem fast alle Rollen auf hohem Niveau besetzt werden konnten. Daß einzelnes enttäuschte, wie die Stimme des Waldvogels — sie kann, nachdem man zwei Stunden lang nur Männerstimmen gehört hat, wie das Aufspringen einer verborgenen Tür wirken —, war unvermeidlich.

Ferdinand Leitner, der die ganze Tetralogie dirigierte, ohne daß ein Nachlassen spürbar geworden wäre, hatte seine glücklichsten Augenblicke dort, wo die Umriss fest vorgezeichnet sind und es auf die Gliederung im einzelnen, das Auseinanderlegen des Tonsatzes und die Abstufung von Haupt- und Nebenstimmen ankommt. Andererseits schien es, als würden manche Teile nur äußerlich aneinandergesetzt, ohne daß zwischen den Tempograden sinnfällige Proportionen fühlbar wurden. Am nächsten lag Leitner unverkennbar der Orchesterstil des „Siegfried“, der Wechsel und Gegensatz zwischen schon früher exponierten Motiven, die in manchmal getrübt, fernerückter Gestalt wiederkehren, und dem neuen Ton einer gleichsam zweiten Diatonik, die — vor dem Hintergrund der chromatischen Entdeckungen Wagners — Festigkeit mehr vortäuscht als besitzt.

Carl Dahlhaus

Heidelberg

Die sieben Laster der Weiber

Wilhelm Killmeyers »La Buffonata«, szenische Uraufführung

Bei der letzten Stuttgarter „Woche der leichten Musik“ hatte die konzertante Aufführung von Wilhelm Killmeyers „La Buffonata“ lebhaften Publikumserfolg. Er war durchschlagend, als der 34jährige Münchener Komponist in Heidelberg die szenische Uraufführung seines Ballet chanté dirigierte. Diese „Narrenposse“, die nach einem witzigen, einfallsreichen Libretto von Tancred Dost die sieben Laster der Weiber in zehn Bildern mit den Typen der commedia dell'arte vor Aug' und Ohr demonstriert, steht in einer langen Tradition, die von Carl Orffs „Trionfi“ bis zu Orazio Vecchis „Amfiparnasso“ von 1957 zurückreicht.

Die Mittel sind die gleichen. Ein Sängerquintett, Chor und mittleres Orchester mit einigem Schlagwerk wechseln behend und duftig Arien, Rezitative, gelockert mit kurzen Choreinwürfen. Alles ist melodisch ungemein beweglich, federleicht in der Lust des Parodierens und Karikierens, selbst drastische Zitate fehlen nicht. Koloraturen, schmelzender Gesang, kräftige Buffawirkungen, madrigaleske Partien, vokale und instrumentale Effekte gleiten unversehens ineinander über; es wird ausgelassen, witzig und pointiert musiziert, ohne je weitschweifig zu werden. Rasch und drastisch wie die Schilderungen der Laster von Colombina, Lucia, Rosetta, Isabella, Zerbinetta, Lisetta und Camilla, die der Direttore (Heinz Peters) vorstellt, ist die unpräntiös heitere Musik, getragen von sprühendem Humor, dem nichts von bajuwarischer Schwere anhaftet, aber auch nichts von modernen oder traditionellen Stilbindungen; sie ist eingängig, ja süffig wie prickelnder Pfälzer Wein, durchaus nicht kunstlos oder gar klischeehaft, weil sie überall nur antippt, skurril zugreift. Es ist eine muntere Farce mit kribbelnd-raschem Buffo-Parlando, ganz auf sinnenhafte Wirkung gestellt, die der dirigierende Komponist mit aller Verve zügig vorantrieb.

Ausgezeichnet die szenisch-choreographische Umsetzung, die Hans Neugebauer und Ilse-Lore Wöbke in lustigen Bildern Frank Schultes' mit beeindruckendem, faszinierendem Charme hinstellten. Die Listen und Laster der sieben Figuren tanzte Annaluise Schubert, bewundernswert in der prallen Charakterisierung, in der Vielfalt klassischer Ballettfiguren, die Virtuosos und Akrobatisches mit wirbelnden Pas und Pirouetten verband, trefflich kontrapunktiert von Roger George, der den Capitano und Dottore breit und behäbig zeichnete, von Horst Dobirr, Werner Haegele, Heinz Jansen und Ralph Zaiser, die das Quartett der Harlekine prächtig differenzierten, den Spaß munter persiflierten.



Wilhelm Killmeyers
„La Buffonata“

40 Minuten köstliche, höchst amüsante und großartig ausbalancierte Unterhaltung, die eine musikalisch wenig exakte Wiedergabe von Puccinis „Gianni Schicchi“ rasch vergessen machten. Langer, stürmischer Applaus für Killmeyers bezauberndes Werk, das wegen seiner dankbaren Partien für Sänger, Tänzer und Orchester gewiß schnell den Weg über viele Bühnen nehmen wird.

G. A. Trumpff

Diskussion um »Hoffmanns Erzählungen«

Auch München hat sich in die Diskussion um die verschiedenen Fassungen von „Hoffmanns Erzählungen“ eingeschaltet. Diese Auseinandersetzung wurde vor drei Jahren entfacht, als Walter Felsenstein Offenbachs Werk in der Ostberliner „Komischen Oper“ mit gesprochenen Dialogen gab, die der Komponist ursprünglich vorgesehen hatte und die erst später von fremder Hand, wahrscheinlich von Ernest Guiraud, durch Rezitative ersetzt wurden. Schon Felsenstein gewährte, ebenso wie jüngst Oscar Fritz Schuh und Christian Stange an der Kölner Oper, der lange verbannten „Muse“ Hoffmanns erneuten Zutritt. Sie erschien bereits 1851 in dem fünftaktigen Schauspiel „Les Contes d'Hoffmann“ von Michel Carré und Jules Barbier, das Offenbach als Vorlage diente, und im Erstdruck des Librettos von Barbier triumphiert sie mit Hilfe der „Geister des Bieres und Weines“ als einzig wahre Geliebte Hoffmanns über alle anderen.

In der Bayerischen Staatsoper gibt sich unter der Regie von Arno Assmann Hoffmanns „Muse“ strenger: von Alkohol ist keine Rede, und auch sie erklärt seine Amouren für letztlich unwichtig (wobei man sich beklommen fragt, warum man ihnen dann drei Stunden lang soviel Aufmerksamkeit gezollt hat), läßt sie nur als Inspirationen für den Dichter gelten, und das Ganze erscheint als die künstlerische Läuterung des von wüsten Alpträumen erwachenden Dichters. Im Zuge der erotischen Desillusionierung wird auch Stella, zunächst Ausbund aller Weiblichkeit: junges Mädchen, Künstlerin und Kurtisane, Synthese aus Olympia, Antonia und Giulietta, ebenso unerwartet wie ungalant als Halbwelt, nur Geist vom Geiste Giuliettas, was allerdings in E. Th. A. Hoffmanns „Geschichte vom verlorenen Spiegelbild“ vorgeformt ist, hingestellt. Hoffmann soll nun nur mehr seiner dichterischen Mission leben.

Der Rückgriff auf Urfassungen, etwa bei Moussorgsky und Bruckner mit größter Berechtigung gefordert, hat im Falle „Hoffmanns Erzählungen“ ein nicht so eindeutiges Anrecht. Es fragt sich, wieweit man bei einem Torso, über dessen Ausarbeitung der Komponist starb, überhaupt von einer Urfassung sprechen kann. Von Offenbach selbst stammt nur ein nicht instrumentierter und der Öffentlichkeit nicht zugänglich gemachter Klavierauszug. Bei der Uraufführung 1881 wurde der Giulietta=Akt überhaupt nicht gegeben, und die Barcarole, die Offenbach aus seinen „Rheinnixen“ abschrieb, erklang zum Antonia=Akt, dessen Schauplatz aus diesem Grunde von München nach Venedig verlegt war. Vollständig, also mit Giulietta=Akt, gab man das Werk erst 1905 an der Komischen Oper in Berlin, und diese 1907 gedruckte Fassung, die uns geläufig ist, hat gegenüber dem Erstdruck des Librettos den Vorzug der größeren sinnlichen Unbefangenheit. Hoffmann ist hier eine romantisch phantastische Figur, die an der Realität scheitert.

Selbst ein mit Offenbachschem Charme vorgebrachter Appell: Dichter, entsage der Liebe zugunsten deiner unsterblichen Dichtkunst, kann uns nicht ganz mit dem erhobenen Zeigefinger versöhnen – in dieser dank ihres traumhaft schillernden Ineinanders von Wirklichkeit und Phantasmagorie so beispielhaft opernhafte Oper. Gerade hier fällt es schwer, nicht durch das sinnliche Bühnengeschehen, sondern durch Prolog und Epilog über Bedeutung und Ausgang der Handlung unterrichtet zu werden.

Eine Schwierigkeit für alle Inszenierungen hat Assmann glänzend gelöst: er fügt Offenbachs „Phantastische Oper“, die sonst leicht in eine Koloraturoper (Olympia), eine Grand Opéra (Giulietta) und eine Opéra Lyrique (Antonia) zerfällt, mit kühnem Griff zu einer Einheit. Wenn das Vorspiel mit Hoffmanns Worten „Meine erste Geliebte war Olympia“ einen seltsam aufzuckenden Akt-schluß bringt, läßt Assmann nicht wie üblich den Vorhang fallen, sondern die Rückwand von Lutters Weinkneipe entschwebt zum Schnürboden, und auf einer erhöhten Spielfläche sehen wir die reizende Olympia, wie ein Traumbild hinter duftigen Schleiern, in Spalanzanis physikalischem Kabinett. Der uralte Effekt: Theater auf dem Theater wird hier als veritable Bühne auf der Bühne ins Abendfüllende gesteigert. Auf der Vorderbühne aber bleiben die punschseligen Studenten und erleben nun leibhaft die Erzählungen Hoffmanns. Und selbstverständlich, wie könnte sich Assmann diesen Verfremdungsgag entgehen lassen, beteiligen sie sich, wenn „Gesellschaft“ verlangt wird, auch am Spiel. Auch Stadtrat Lindorf, vierfacher Mephisto und Drahtzieher der ganzen Handlung, ist von Anfang bis Ende auf der Bühne, beobachtet das Geschehen von seinem Tisch im Weinkeller, wandelt sich auf offener Szene mit einigen gespenstischen Kleidungsstücken in den hämischen Copelius, in Dapertutto und den Satansarzt Mirakel. Dieser Griff, der aus der Sache selbst erwächst, sichert bestes farbigstes Theater; besonders der sonst leicht fade Antonia=Akt erhält, randvoll mit grotesken und grausigen Nuancen, eine selten erlebte dämonische Dramatik.

Erika Köth, Claire Watson und Hanny Steffek singen die drei Geliebten Hoffmanns. Jean Cox ist ein solider, wenngleich etwas glanzloser Titelheld – von dem Aufruhr des von seinen Leidenschaften und Gesichtern getriebenen Dichters ist wenig zu spüren. So wird es Josef Metternich in der Rolle des Bösen – Assmann hat ihn aus seiner sonst üblichen Reserve herausgelockt – nicht schwer zu triumphieren. Meinhard v. Zallinger steht am Pult, und hochkarätige E. Th. A. Hoffmann=Atmosphäre zaubern Teo Ottos Bühnenbilder. Verblüffend die traumhafte Schnelle, mit der sie sich verwandeln – schaubar gewordene Visionen Hoffmanns!

Helmut Schmidt-Garre

Purcells »Fairy Queen«

Henry Purcell, größter Komponist Englands, gehört mit Mozart und Schubert zu den früh reifen, früh gestorbenen Meistern der Tonkunst. Trotz seines kurzen Lebens in einer Zeit, die von politischen und religiösen Kämpfen bewegt war, hat er mit einer Fülle von Werken aller Gattungen eine Größe und Eigenart des Schaffens erreicht, die ihn an die Seite von Meistern wie Monteverdi und Schütz stellt. Unter diesen Werken, die alsbald vergessen wurden und erst im 19. Jahrhundert langsam wieder auflebten, befinden sich außer einer einzigen Oper („Dido und Äneas“) zahlreiche Schauspielmusiken; die schönste von ihnen ist die zur „Elfenkönigin“ („Fairy Queen“).

Diese Musik erlebte in der Eichengalerie des Charlottenburger Schlosses eine konzertmäßige Aufführung unter der Leitung von Hans Oppenheim. Ihm unterstanden die vier aus England zu uns gekommenen „Saltire Singers“, der Hannoversche Kammermusikkreis Ferdinand Conrads und Meisterbläser des Berliner Radio-Symphonie-Orchesters. Ein Sprecher deutete die bunte Handlung an. Sie geht auf Shakespeares „Sommernachtstraum“ zurück, der revueartig verändert und mit allerlei Schauprunk ausgestattet wird. Ein betrunkenen Poet, ein „Herr der Vögel“, Nymphen, Elfen und allegorische Gestalten betätigen sich hier singend oder tanzend.

Purcells Musik lebt sich in rein instrumentalen Einlagen oder in Lied- und Ariensätzen aus. Ob-

wohl vom Texte des Shakespeareschen „Sommernachtstraum“ kein Wort übrig blieb, ist sie mit ihrer Farbenfülle und dramatischen Lebendigkeit doch Shakespeares würdig. Der Komponist hat die Stileigentümlichkeiten der französischen und italienischen Oper in seine eigene Tonsprache eingeschmolzen. Diese bezaubert uns durch ihre Ursprünglichkeit, mag es nun um volkstümlich liedmäßige oder kunstvoll ariose Gebilde, um homophone oder um kontrapunktische Sätze gehen. Purcell ist groß im Heiteren wie im Ernsten, und der rhythmischen Sinnfälligkeit seiner Musik entsprechen ihre orchestralen Reize. Der Auftritt des trunkenen Poeten, die parodistische Liebesszene zwischen Coridon und Mopsa, die romantisch gestimmten Nacht- und Elfenintermezzi sind Glanzstücke seiner Partitur.

Die Aufführung des RIAS in der Eichengalerie zeugte vom künstlerischen Eifer aller Beteiligten und kann, obschon sie nicht bis zur allerletzten Klarheit und Farbigkeit gedieh, dank Oppenheims sicherer Führung als gelungen bezeichnet werden. Die instrumentale Besetzung entsprach nicht dem Original, das außer Streichern und Cembalo nur zwei Flöten und zwei Oboen, dazu aber noch zwei Trompeten und Pauken vorsieht. Die stilkundigen „Saltire Singers“ erfreuten durch die Deutlichkeit und Lautfülle ihres Vortrags.

Erwin Kroll

Darmstadt

Wachsen uns neue Ohren?

Zu einem Kongreß der Musikerzieher

Die sogenannte Neue Musik besitzt ihr Publikum, aber sie wird nicht von dem musikalischen Publikum schlechthin besessen. Das eine wie das andere zu leugnen, hieße Vogel-Strauß-Politik betreiben. Diese Grundsituation ist bis jetzt recht konstant, geändert hat sich jedoch der Prozentsatz derjenigen, denen die Neue Musik etwas zu sagen hat und sei es zunächst auch etwas Rätselhaftes: aus einem Häuflein von Avantgardisten (und ihren snobistischen Mitläufern) ist ein Publikum von Hörern geworden, die sich um Hören, Verstehen und Erleben Neuer Musik bemühen. Diese aufgeschlossenen und unvoreingenommenen Hörer aber stoßen immer wieder auf eine fundamentale Schwierigkeit: mit den traditionellen Hörerfahrungen und musikalischen Kenntnissen, die ihnen

in der Regel übermittelt worden sind, lassen sich diese neuen Eindrücke nicht bewältigen. Sie haben also Fragen zu stellen, und diese Fragen richten sich an den Musikerzieher. Darum war es richtig und notwendig, daß das Institut für Neue Musik und Musikerziehung den Musikpädagogen einmal nachdrücklich auf diese Fragen des Hörers hinwies. In den Mittelpunkt seiner Darmstädter Arbeitstagung hatte es darum einen Kongreß gestellt, der den Titel trug: „Der Wandel des musikalischen Hörens“. Das Thema ist einleuchtend; denn da sich offensichtlich die Tonsprache (auch noch im Verlauf dieses halben Jahrhunderts Neuer Musik) gewandelt hat, bedarf es eines Wandels im Hören dieser Musik. Zehn Wissenschaftler und Künstler haben sich zu dieser Problemstellung geäußert,

wobei es allerdings in einigen Referaten bisweilen mehr „philologisch“ als „musikalisch“ vor sich ging.

Es entsprang nicht nur einer eingeborenen Neigung zum Historisieren, den Blick zunächst zurückzurichten in das 16. Jahrhundert (Referent: Gustav Fellerer), denn in diesem Jahrhundert vollzog sich der Übergang von einem strukturellen musikalischen Denken zu einem harmonisch-klanglichen, aus dem das Dur-Moll-System entstand, das dann vier Jahrhunderte die Musiktheorie beherrschte. Das Korreferat (Günter Hausswald) beschäftigte sich sodann mit dem letzten dieser Jahrhunderte, dem 19., und seinen Zerfallserscheinungen; den historischen Aspekt erweiterte später Josef Müller-Blattau in einem Vortrag über den „Hörer als gesellschaftliches Phänomen“. Aus dem Blickwinkel des Historikers folgt nun die Musik unseres Jahrhunderts dem Gesetz des Pendelschlags, das heißt, sie neigt wieder zur Struktur, was aus der Mitte der fünfziger Jahre gesehen ja auch zweifellos seine Richtigkeit hat. Aber so einheitlich ist der Begriff der Neuen Musik nicht festzulegen: Hermann Pfrogner stellte auch folgerichtig der das Gebäude der Tonarten völlig verlassenden Schönberg-Schule Komponisten wie Bartók und Hindemith gegenüber, und Rudolf Stephan setzte sich temperamentvoll mit den Theorien der Kompositionstechnik in Reihen auseinander, die sich in der Nachfolge Weberns entwickelt hat.

Der Wandel in der Musik ist also recht ausführlich dargestellt worden, und dies mag für den Musikerzieher aufschlußreich gewesen sein, soweit ihm nicht vieles bereits geläufig war. Doch es sollte bei diesem Kongreß ja um den Wandel des Hörens gehen. Der Historiker kommt da freilich in eine schwierige Lage, da er kaum wird feststellen können, wieviel der Hörer früherer Zeiten aufgenommen hat, ob er beispielsweise gewußt hat, was er hörte, oder ob er nur hörte, was ihm zuvor bewußt war. Auf das eigentliche Hörproblem kam Walter Kolneder in seinem Referat „Visuelle und auditive Analyse“. Denn hier wurde die Frage aufgeworfen, welche Arbeit das Ohr zu leisten vermag, um musikalische Gestalt nicht nur emotional aufzunehmen, sondern auch reflexiv zu erkennen. Die Nützlichkeit einer dem Höreindruck vorausgehen-

den visuellen Analyse von Musik wurde dabei richtig akzentuiert. Wenn Kolneder außerdem gegen das rein visuelle Aufnehmen von Musik, wie es in extremen Experimenten der Neuen Musik einmal betrieben wurde, polemisierte, so tat er es mit Recht, aber auf diesem Forum ohne jeden direkten Anlaß. Abermals: es geht ja um den Hörer!

Der Komponist Hermann Heiss (Thema „Elektronische Musik und Hören“) kam der Sache am nächsten. Er gab dem Hörer (und dem ihn hier vertretenden Musikerzieher) die besten Hilfen. Der Komponist stellt heute einen höheren Höranspruch an sein Publikum, und er darf es, weil die Fähigkeiten zum differenzierten Hören größer geworden sind. Das menschliche Ohr hat die Progression des Anspruches mitvollzogen. Heiss berief sich auf die physiologischen Untersuchungen von Fritz Kahn und auf seine eigenen Testversuche anhand elektronisch erzeugter kleinster Tonabstände: es wurden von dem Hörer Stufungen bis zu 1/40 Tönen einwandfrei wahrgenommen. Heiss sieht das Problem der Auffassung solch differenzierter Musik in erster Linie in einer Umstellung der Hörerwartung und Hörbereitschaft, die eine Befreiung von traditionellen musikalischen Leitbildern und den verfälschenden Hilfsmitteln musikfremder Assoziationen bewirken müsse. Als beinahe sensationelle Ergänzung hierzu erschien das Referat Hanspeter Reineckes „Hörprobleme im Lichte akustisch-tonpsychologischer Forschung“; er zeigte am Diagramm, daß Ohr und Nervenzentrum einen akustischen Reiz je nach der Disposition einer Versuchsperson zu verändern vermögen, daß es auch im Musikalischen eine konstante Beziehung zwischen Ton und Wahrnehmung nicht gibt.

Die Quintessenz: Es werden uns kaum neue Ohren wachsen. Aber diese Ohren sind so bildungsfähig, daß sie den Wandel des Hörens in der Neuen Musik werden mitvollziehen können. Siegfried Borris sprach das entscheidende Wort, daß die Gehörbildung neue Wege wird finden und gehen müssen. Das Hörpraktikum, diesmal nur kurz erprobt, soll künftig im Mittelpunkt der Arbeit dieses Institutes Neuer Musik und Musikerziehung stehen.

Ernst Thomas

Erlangen

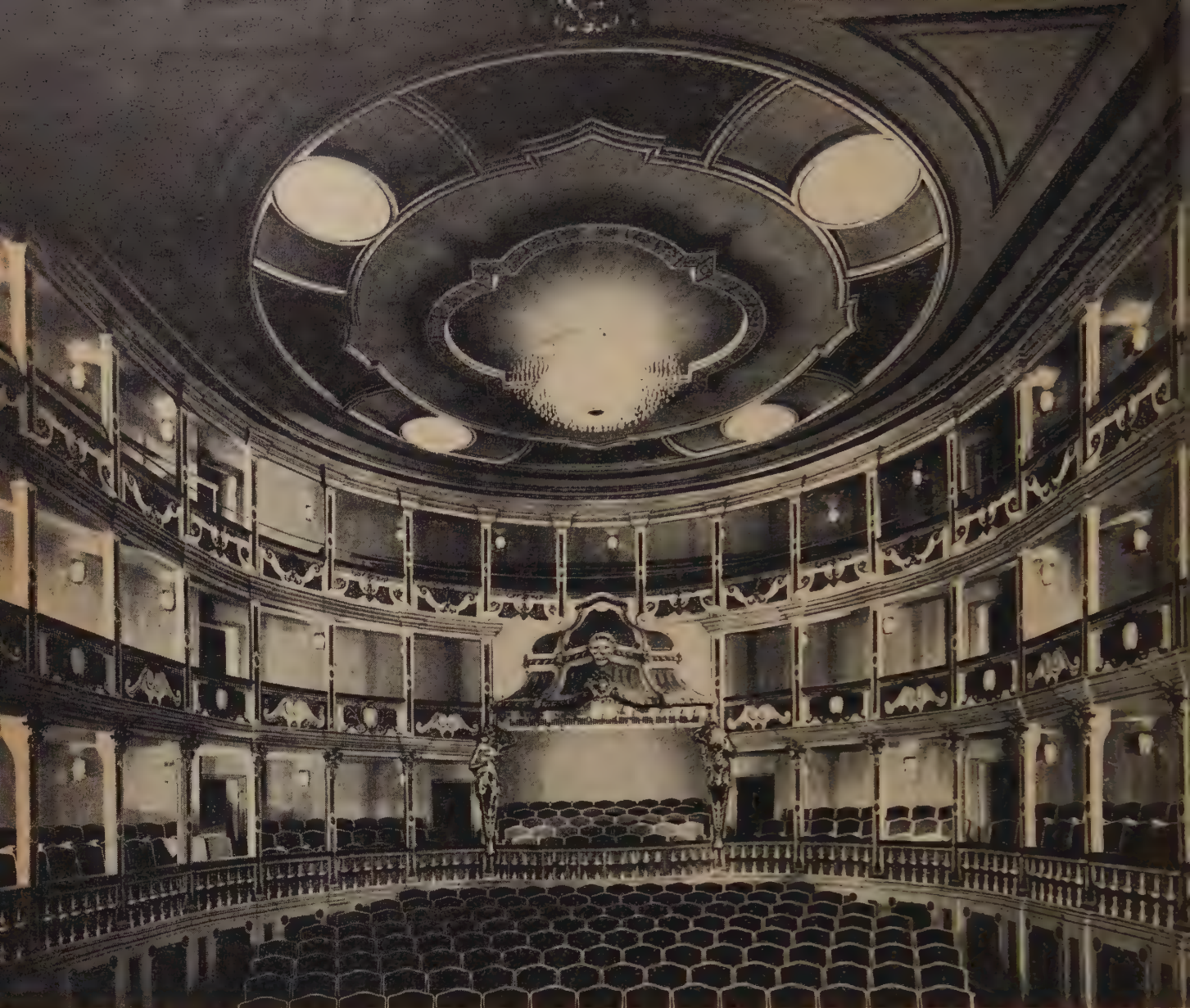
Modell oder Ausweg?

Das Musikleben der fränkischen Universitätsstadt

Erlangen, die fränkische Universitätsstadt in der unmittelbaren Einflußsphäre der Großstadt Nürnberg, zählte bei Kriegsbeginn wenig über 35 000 Einwohner; in der ersten Hälfte des Jahres 1961 wurde die Zahl von 70 000 Bewohnern erreicht. Aber nicht allein dieser Zuwachs von fast hundert Prozent wirkte sich charakteristisch auf die Entwicklung des kulturellen Lebens aus, sondern mehr noch die soziologische Struktur dieses Bevöl-

kerungszuwachses: mehr als die Hälfte der in den letzten anderthalb Jahrzehnten Zugezogenen kommt aus Berlin.

Die Einrichtungen der Stadt Erlangen, die zu keiner Zeit ihrer Geschichte ein eigenes Orchester oder ein eigenes Theater unterhielt, konnte naturgemäß die kulturellen und insbesondere auch musikalischen Ansprüche ihrer Neubürger nicht befriedigen. Die Bevölkerung ergriff hier die Ini-



tative; sie kam vor allem in den Bemühungen des Gemeinnützigen Vereins zum Ausdruck, der in den 75 Jahren seines Bestehens der kleinen Universitätsstadt durch die Veranstaltung von Gastspielen gedient hatte. Diese Arbeit sollte fortgesetzt werden; dabei mußten nun allerdings ganz andere Maßstäbe als früher angelegt werden.

Es ist wohl bezeichnend für die latente Rivalität, die zwischen unmittelbar benachbarten Städten zu bestehen pflegt, daß das neue Erlanger Musikleben nicht auf der Mitarbeit der beiden großen Nürnberger Kulturorchester aufgebaut wurde. Erlanger „Hausorchester“ wurden vielmehr die „Bamberger Symphoniker“, die aus den Prager Symphonikern hervorgegangen waren. Sie kamen bis zu sechs- mal je Saison nach Erlangen und brachten Dirigenten von Rang mit: Clemens Krauss, Hans Knappertsbusch, Joseph Keilberth, André Cluytens, Paul Hindemith u. a. waren und sind des öfteren Gäste in Erlangen. Die beiden großen Münchener Orchester unter Fritz Rieger und Eugen Jochum ergänzten dieses Programm, das Erlangen mit vielen Standardwerken der Klassik und Romantik bis hin zu den großen Bruckner-Symphonien, aber auch mit den bedeutendsten Schöpfungen der Gegenwart bekannt machte.

Nicht weniger international war die Auswahl, die im Bereich der Kammermusik geboten wurde. Hier

gastierten und gastieren regelmäßig das Trio di Trieste, das Loewenguth-Quartett, das Amadeus-Quartett und andere Kammermusikvereinigungen aus Amsterdam, London, Paris, Zürich und Rom. Solisten wie Wilhelm Kempff, Elly Ney, Adrian Aeschbacher, Hanna Martzy, Ludwig Hoelscher, Enrico Mainardi waren in letzter Zeit öfter als einmal in Erlangen.

Die Konzertveranstaltungen, die zum größten Teil in dem rund 800 Plätze bietenden Redoutensaal stattfinden, sind durchweg ausverkauft, und es ist vor allem bei Symphoniekonzerten keine Seltenheit, daß bis zu 300 Besucher an der Abendkasse umkehren müssen. Um so schmerzlicher ist das Defizit, mit dem selbst bei ausverkauftem Saal gerechnet werden muß. Es wird gedeckt durch die Beiträge der Mitglieder des Vereins und durch Zuschüsse der großen Industriebetriebe, die ohne irgendwelche Gegenforderungen gegeben werden. Etwas anders ist die Situation im Bereich des Theaters. Seit das barocke Markgrafentheater, ein bescheidenes, aber von den Kulturhistorikern nicht weniger hochgeschätztes Gegenstück zum Markgräflichen Opernhaus im nahen Bayreuth, wieder instand gesetzt wurde, finden in einer Spielzeit über 100 Aufführungen statt. Etwa ein Fünftel davon sind musikalischer Art, wobei die Operette höchstens mit fünf Vorstellungen vertreten ist.

Zuschauerraum des
barocken Markgrä-
flichen Theaters in Erlangen

Die Nürnberger Oper weihte zwar das erneuerte Haus mit einer repräsentativen Aufführung von Mozarts „Figaro“ ein, ließ sich jedoch in der Folgezeit nur noch ganz selten sehen. „Überbelastung und Spielplanschwierigkeiten“ sagte man in Nürnberg mit bedauernder Miene und machte Erlangen zunächst das Angebot, durch ständige feste Zuschüsse eine Vermehrung des künstlerischen und technischen Personals in Nürnberg mitzufinanzieren. Erlangen aber fürchtete, drittes Rad am Nürnberger Thespiskarren zu werden (Nürnberg bespielt bereits regelmäßig das Fürther Stadttheater) und lehnte den Vorschlag ab.

Bisher war kein Anlaß, diesen Beschluß zu bereuen. Nach Erlangen kam in der letzten Spielzeit eine vor allem sängerisch hochqualifizierte Stagionetruppe aus Mailand mit Verdis „Rigoletto“; die Deutsche Gastspieloper aus Frankfurt bot eine inszenatorisch und musikalisch vorzügliche Gastspielreihe mit Benjamin Britzens „Albert Herring“; das Münchener Theater am Gärtnerplatz stellte sich in Erlangen mit einer erfrischend komödiantischen Inszenierung der „Italienerin in Algier“ von Rossini vor; das Coburger Landestheater bot

die „Entführung“ und die „Verkaufte Braut“ und das Städtebundtheater Hof Porters Musical „Kiss me, Kate“. Leere Plätze kennt man in dem knapp 600 Zuschauer fassenden Theater nicht; das trotz dem unvermeidbare Defizit von knapp 200 000 DM jährlich trägt die Stadt, die jedoch die organisatorische, technische und künstlerische Leitung ganz in die Hände des Gemeinnützigen Vereins gelegt hat.

Infolge der spezifischen Erlanger Bevölkerungsschichtung wird das hier praktizierte Beispiel nur bedingt für Städte gleicher Größe und ähnlichen „Musikbedarfs“ als Modell dienen können. Angesichts der bekannten Gefahren des internationalen Virtuosen- und Managertums ist man zuweilen sogar geneigt, diese Erlanger Methode auch nur für einen Ausweg zu halten, denn es erscheint fraglich, ob sich auf die Dauer ein Musikleben ohne bodenständige musikalische Einrichtungen wird entfalten und fortentwickeln können. Immerhin: engstirnigen Provinzialismus kann man den gegenwärtigen Initiatoren des Erlanger Konzertlebens gewiß nicht vorwerfen.

Rudolf Stöckl

Rußland

Musikalische Reise nach Moskau und Leningrad

Die Konzertreise, die das Sinfonieorchester des Norddeutschen Rundfunks Hamburg unter seinem ständigen Dirigenten Hans Schmidt-Isserstedt nach Rußland unternahm, führte nach Moskau und Leningrad. Viel ließe sich über die organisatorischen Vorarbeiten berichten, an denen das Auswärtige Amt in Bonn, das Hamburger Funkhaus und das Kultusministerium der UdSSR gleichermaßen beteiligt waren, über Höhe und Verteilung der finanziellen Lasten — eine Gruppe von über hundert Musikern und Dutzende von Kisten und Instrumenten erfordern allein an Transportraum erhebliche Aufwendungen — und über die vielen kleinen Abenteuer, die gerade bei einem solchen Unternehmen unvermeidbar sind; aber endlich nach vier Flügen in verschiedenen Maschinen via Kopenhagen, Helsinki und Riga landete das Orchester (108 Musiker) wohlbehalten auf dem Internationalen Flughafen Scheremetjewo bei Moskau und nach einer kleinen Busreise im pompösen Hotelpalast „Ukraine“ an der Moskwa.

Ein Sinfonieorchester ist ein lebendiger Organismus, der höchst empfindlich reagiert, in dem jede Laune, jede Stimmung ihre Folgen hat, so unterschiedliche Persönlichkeiten und Charaktere sich in ihm auch zusammenfinden mögen; der Schock des Klimawechsels, die Begegnung mit der grandiosen Unfertigkeit Moskaus, mit Spruchbändern, Menschenschlangen vor den Läden, mit marschie-

renden Massen schien zunächst eine Gedrücktheit zur Folge zu haben. Dann zeigte sich jedoch rasch, daß die Akustik des großen Konservatoriumssaales einfach ideal war, daß die Gastgeber alles taten, was in ihrer Macht stand, daß es doch nicht so schwierig war, kyrillische Buchstaben zu lernen ... und am Ende entschied das Zusammentreffen mit dem Publikum die Stimmung des Orchesters und damit den Erfolg und den künstlerischen Ertrag der Konzertreise.

Es war ein großes Debut. Rechts und links neben dem Podium steckten die Fahnen der UdSSR und der Bundesrepublik; der Saal, bis fast auf den letzten Platz gefüllt, vibrierte vor Spannung. Das Publikum glich auf den ersten Blick jedem anderen Konzertpublikum. Der Rang saß voller Studenten; im Parkett leuchtete farbige und festliche Kleidung, die Damen trugen vereinzelt westliche Mode, nahtlose Strümpfe, funkelnden Schmuck; man sah Pelzstolen, und Parfumdüfte wehten durch die mit einer Schumann-Ausstellung geschmückten Wandelgänge ... Die Probe am Vormittag war gelassen und heiter vorbeigegangen; und diese Ruhe und Heiterkeit herrschte auch im Konzertsaal an jenem Abend, an dem der Stellvertretende Außenminister der Sowjetunion, Semjonow, der Staatssekretär Stepanow aus dem Kultusministerium, Botschafter Kroll, Gesandter Scholl und Kulturattaché Kühn anwesend waren.

Das NDR-Orchester hatte Werke mitgebracht, die in Moskau und Leningrad Repertoirewerke sind — mit einer einzigen Ausnahme. Auf den sechs Programmen standen das 2. Brandenburgische Konzert von Bach, Mozarts „Jupiter“-Sinfonie, Beethovens „Siebente“, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“, die „Dritte“ von Brahms, Bruckners „Siebente“, „Till Eulenspiegel“ von Strauss, die Sinfonie „Mathis der Maler“ von Hindemith und — als Novum für die UdSSR — Blachers „Paganini-Variationen“; doch bald zeigte sich, daß das Publikum selbst mit solchen vertrauten Kompositionen noch zu überraschen war. Die Aufnahmewilligkeit der Zuhörer war staunenswert; spürbar eine Welle von Sympathie für das Orchester, Gesichter in rührender Andacht, gleichsam zur Musik hin aufgetan... ich meinte zuweilen, das Publikum tanze innerlich mit. Die Spannung entlud sich in Beifallsstürmen, die regelmäßig in langes Taktklatschen mündeten, bis die Zugabe erzwungen war. Die Hingabe der Zuhörer übertrug sich auf das Orchester, bewegte die Musiker zu höchsten Leistungen und hob die Qualität des Orchesters, das ohnehin zu den besten des Kontinents gehört, merklich an.

Allerdings hatte die Anteilnahme des Publikums nicht nur musikalische Gründe; in der Sowjetunion ist die Musik ein Politikum. Nach dem zweiten Moskauer Konzert, das auch von Musikprominenz besucht war, saßen der Dirigent Sweschnikow mit Winfried Zillig, dem Hauptabteilungsleiter Musik des NDR, und einem Korrespondenten der Zeitschrift „Sowjetskaja Kultura“ im Foyer der Seitenloge zwischen braungoldenen Plüschvorhängen, klassizistischen Stilmöbeln, Spiegeln und einer Gipsbüste von Sibelius beim Gespräch zusammen. Es sei, so bemerkte Sweschnikow, Freundschaft zwischen Orchester und Publikum gewesen, und er hoffe, daß es auch zwischen den Völkern dazu käme; das Orchester sei wunderbar, von großer Tonkultur, und man fühle, daß große Arbeit geleistet worden sei; zuweilen seien Musiker doch bessere Diplomaten... Die Konzerte waren also so etwas wie eine Friedensdemonstration; überdies ist das sowjetische Publikum ohnehin gewöhnt, Bilder und Ideen in der Musik zu sehen — und hin und wieder findet es eben über diesen romantischen Umweg den einzigen Zugang zu einem Werk. So konnte man im Programmheft lesen, daß das Libretto der Oper „Mathis der Maler“ die antifaschistische Haltung Hindemiths bezeuge und dem „Geist des Protestes gegen die barbarische Gewalt über die Menschheit und ihre Kultur“ entspringe. Obgleich das sicher richtig ist, fällt die besondere Betonung des politischen Engagements auf.

Kontakt und Freundschaft war auch das Motto der Begegnungen am Rande der Konzerte. Konzertmeister Hamann hospitierte zwei Nachmittage in der Violinklasse David Oistrachs im Moskauer Konservatorium; Kollegen aus sowjetischen Orchestern kamen, baten um Saiten und Kolophonium und fachsimpelten... aber der ganze Unterschied der Ästhetik geriet bei einem Empfang im „Zentralen Haus der Kunstschaffenden“ in Moskau ans Licht, als die Gastgeber davon sprachen, daß Kunst die Völkerfreundschaft fördere, als Winfried Zillig die „Brücke der Herzen“ beschwor und die Herren Röhn, Tröster und Doberitz das

Streichtrio von Schönberg in den unruhigen Saal hineinspielten, unter dem Bühnentransparent, weiß auf grau — „Partei, Heimat! Unsere Arbeit und Begeisterung!“ —, und als die sowjetische Seite dann, technisch perfekt zwar, aber fragwürdig in der Ästhetik, romantische Opernarien, Harfenbearbeitungen, den „Hummelflug“ für sechzehn Geigen und endlich Parterre-Akrobatik und Puppenspiele daraufsetzten. Ein grenzenloses Mißverständnis, gleichzeitig handgreifliche Belehrung über die unendliche Naivität des sowjetischen Kunstverbrauchers.



Ankunft des NDR
Sinfonieorchesters
in Moskau

Weniger naiv als die Moskauer reagierten die Leningrader im großen Saal der Philharmonie unter den riesigen Kristallüstern, die von prosaisch nackter Decke hängen, zwischen der aristokratischen Blässe der von Akanthus-Kapitellen gekrönten Marmorsäulen. Das Publikum blieb hier zunächst kühl und unkonzentriert; aber am Schluß des Konzertes brach ein Beifall los, der womöglich den Moskauer noch übertraf... Die Schlacht war gewonnen, das Publikum gleichsam warm geworden, nicht zuletzt durch die volkstümlichen Zugaben. Den riesigen Blumenkorb, den zwei Männer auf das Podium schleppten, stellten die Musiker zwei Tage später auf das Grab Tschaikowskys.

Am vorletzten Tag in Leningrad geschah etwas, das den glücklichen Abschluß der Reise hätte ernstlich beeinträchtigen können. Zwei Hunde brachten den spazierengehenden Schmidt-Isserstedt zu Fall; er brach sich ein Bein. Für ihn sprang Winfried Zillig ein, und innerhalb weniger Stunden druckten die Gastgeber neue Programmhefte, die dem Umstand Rechnung trugen. Wenn der Name Zillig fällt, denkt man hierzulande zunächst an den Komponisten; aber das Konzert bewies, daß Zillig ein fleißiger und zäher Dirigent von großem Einfühlungsvermögen und Improvisationstalent ist. Nach diesem triumphreichen Finale verabschiedete sich das Orchester von Leningrad und reiste im Schlafwagen oder im Düsenflugzeug nach Moskau zurück, indes die Instrumente in zwei Sattelschleppern des „Inter-

städtischen Zentralisierten Lastentransports“ vom 11. Autopark über die Landstraße direkt zum Flughafen Scheremetjewo schaukelten.

Das Fazit dieser Konzertreise zu ziehen, ist nicht so einfach. Natürlich: Es war unbestreitbar ein außerordentlicher künstlerischer wie politischer Erfolg, eine gelungene kulturelle Mission, um so mehr als es nur durch die Kunst möglich zu sein scheint, den Weg zu einem Verständnis zwischen der Sowjetunion und der Bundesrepublik oder besser von Mensch zu Mensch hüben und drüben zu bahnen. Aber man hat das Orchester zu unvorbereitet in Ostfragen ziehen lassen. Und

vielleicht hätte man selbst das Programm viel stärker auf das abstimmen können, was der Sowjetbürger nicht so häufig oder überhaupt nicht zu hören bekommt. Mit anderen Worten: Der politische Effekt hätte sich steigern lassen. Zweifel an der Notwendigkeit dieser Reise und an der Berechtigung aller finanziellen Aufwendungen für sie kann es jedoch nicht geben, denn wenn etwas wichtig ist, so das Kennenlernen, der Kontakt, der kulturelle Austausch mit einem Lande, in dessen Sprachgebrauch das Wort „deutsch“ bis jetzt noch unweigerlich „DDR“ bedeutet.

Fred K. Prieberg

Wien

Szenische Finsternis über Karajans »Parsifal«

Vieldeutigkeit ist das Signum des echten Kunstwerks; Deutung das Wesen der Interpretation. Soll eine nachschöpferische Deutung über ihre subjektive Überzeugungskraft hinaus stilbildende Gültigkeit haben, so muß zur persönlichen Stellungnahme des Interpretierenden noch universelle Bildung treten. Ein Werk wie Wagners „Parsifal“ läßt sich allein vom szenischen Arrangement her heute nicht mehr bewältigen. Religionsgeschichte und Mythenforschung, Tiefenpsychologie und Symboltheorie haben für den Aufführungsstil gerade des „Parsifal“ sehr genaue Richtlinien geliefert – zu mindest die Vorschriften, wie man ihn nicht inszenieren darf. Dabei ist Wieland Wagners szenische Lösung – wenn auch die heute konsequenteste – keineswegs die einzig mögliche.

Gewiß fällt es schwer, sich dem Banne Neubayreuths zu entziehen; die Verbindung von gestischer Abstraktion und thematischer Reduktion auf den Gegensatz zwischen Christlich-Geordnetem und Heidnisch-Wucherndem erwies sich als unerhört „stimmig“. Aber wäre der „Parsifal“ nicht auch anders denn als Erlösungsmysterium zu denken? Als historisches Exempel der existenziellen Verstrickung, als Symboldrama des Geschlechterkampfes? Gedeutet vom gedanklichen Ansatz Ernst Blochs her?

Herbert von Karajan, der „Parsifal“ als Osterpremiere seinen Wiener Inszenierungen von „Tristan“ und „Ring der Nibelungen“ angefügt hat, wagte keine dieser Deutungen. Sein Regiekonzept hat die Unentschiedenheit zur Maxime gewählt. Einzelne szenische Details (so der ausgestopfte Schwan, den die Knappen von Monsalvat auf die Bühne schleppen) werden der originalen Vorschrift folgend getreulich ausgeführt, andere fallen der von Wieland Wagner geborgten Entrümpelungstendenz zum Opfer. Das Ritual im Grals-Tempel wird peinlich genau zelebriert, die Zauberzeremonien Klingsors dagegen werden mit plum-

pen Wolkenprojektionen kaschiert. Immer wieder schlägt der perfekte Illusionismus um in handfesten, durchschaubaren Maschinenzauber.

Statt die Gegenwelten des Stückes durch eine einheitliche Idee aneinanderzubinden, hat Karajan die geistige Kontur sogar noch verunklart. Kundry – die Inkarnation des Weiblichen, das dem Manne Erfüllung und Verderben zugleich bedeutet – wurde nach Karajans Willen zweigeteilt: in die Büßerin des ersten und dritten Aktes und in die Verführerin des zweiten. Richard Wagner hatte die Identität von Lust und Qual, von Revolte und Demut in dieser Figur versinnbildlicht, Karajan hob sie durch die Wahl zweier Sängerinnen wieder auf.

Zur Problematik dieses Konzepts gesellten sich Mängel in der praktischen Regieführung: ungeschickte Gruppierungen, sinnlose Gänge, Routinebewegungen; Scheinwerfer und Köpfe verfehlen einander, wichtige Aktionen werden in den Bühnenhintergrund verlegt. Von Geschmacklosigkeiten wie den Schleierfächchen, in denen die Blumenmädchen Parsifal eurhythmisch umwedeln (die mißglückte Choreographie stammt von Erich Walter) bis zu einer Sinnentstellung wie dem Auftritt Kundrys vor Klingsor, da die „Höllenrose“ in Nonnentracht erscheint, reichen Karajans Mißgriffe.

Heinrich Wendel war von Karajan diesmal statt Emil Preetorius als Bühnenbildner gewählt worden. Über seine maßvoll vereinfachten Szenarien breitete sich undurchdringliche Finsternis während der ganzen Aufführung. Nachtschwarz ist es in der Gralsburg ebenso wie in Klingsors Zauber-schloß, und das Dunkelgrau der Waldszenerie hellt sich nur für den Karfreitagszauber minutenlang auf. Die beiden Verwandlungsmusiken aber löst Wendel nur halb: gerade im entscheidenden Augenblick, da aus den Baumstämmen die Säulen-

reihen des Tempels entstehen sollen, tritt eine Wolkenprojektion vor das Auge des Zuschauers. Also wäre, im ganzen gesehen, eine mißglückte Aufführung zu vermelden? Gewiß, wenn nicht immer wieder — und gerade in Wagners Gesamtkunstwerk — die Musik alle szenischen Hilflosigkeiten in Nichts auflöste. Der musikalische Anteil dieses „Parsifal“ aber war von beglückender Vollkommenheit. Karajan musiziert diese Partitur flexibel und durchsichtig, er exponiert die Themen symphonisch und macht das Stimmengeflecht dennoch durchlässig für den Bühnengesang. Was die Bühne der Gralswelt an sinnvoller Ordnung und der Klingsorwelt an Glanz des Bösen vor- enthielt, das ging vom Spiel der Wiener Philharmoniker aus. Die gesangliche Spitzenleistung bot Christa Ludwig als Kundry des zweiten Aktes; zum betörenden Wohllaut ihrer Stimme mußte nur mehr die Deutlichkeit der Aussprache treten.

Eberhard Wächter (Amfortas) und Walter Berry (Klingsor) waren Sängerschauspieler von Bayreuther Format. Zu früh kam Fritz Uhl zum Heiligtum des Grals: seiner Stimme fehlt (wenn sie nicht künstlich gedrosselt war) noch die ausdauernde Kraft für den Parsifal. Hans Hotter war ein ergreifend menschlicher Gurnemanz. Mit Elisabeth Höngen (Kundry I und III), Hilde Güden, Anneliese Rothenberger u. a. (Blumenmädchen) waren auch die kleineren Partien erstklassig besetzt. Nur einmal, vor Beginn des dritten Aktes, durfte sich die Begeisterung des Publikums Luft machen; alle anderen Beifallskundgebungen wurden von den orthodoxen Wagnerianern, die das Bühnenweihfestspiel immer noch mit einem Gottesdienst verwechseln, mit Rufen wie „Barbaren“ und „Schweinerei“ niedergezischt.

Franz Willnauer

Paris

Verflachung der Gefühle

Zum Gastspiel eines amerikanischen »Musicals«

Es ist in Paris nur mehr von „West side story“ die Rede. Im riesigen Alhambra-Theater, nahe dem Platz der Republik, in einem ausgesprochen kleinbürgerlich=volkstümlichen Viertel also, gastiert seit Wochen, und anscheinend für unabsehbare Zeit, ein Broadway-Ensemble, das dort das New Yorker „Musical“ „West side story“ — Geschichte aus dem Westen — allabendlich vor dicht besetzten Sälen mit durchschlagendem Erfolg darbietet. Das Publikum beschränkt sich aber keineswegs auf die Bewohner des Nordostens von Paris. Nicht nur diese, nicht nur Touristen aus dreißig Ländern, unter denen die Amerikaner natürlich die vorherrschende Schicht bilden, sondern auch die eleganten Besucher, die im Westen von Paris, in Auteuil, in Passy, im Umkreis der Champs Elysées zu Hause sind, und nicht zuletzt die „intellektuelle“ Jugend des Quartier Latin und die vormaligen existentialistische Fauna von Saint Germain des Près drängen sich im Parkett und in den Rängen des Alhambra-Theaters, um, wie die Massenzeitung „France-Soir“ es bezeichnete, die „Romeo und Julia=Tragödie unserer Zeit“ zu feiern.

Nicht nur „France-Soir“ veröffentlichte am Tage nach der Premiere einen begeisterten Artikel. Einmütig verkündete die Pariser Presse das „größte Theaterereignis der letzten zehn Jahre“. Im „France-Soir“ war auch zu lesen, daß die Renaissance Shakespeares „Romeo und Julia“, das neunzehnte Jahrhundert die Veroperung dieser Tragödie durch Gounod, das zwanzigste aber die

„Musicalisierung“ desselben Stoffes durch den Broadway sein eigenstes Gut nennen konnte. Nun, man kann über Gounods „Romeo und Julia“ verschiedener Meinung sein. Der Riesenerfolg von „West side story“ aber bleibt aus mehreren Gründen doch bedrückend, wenn die Aufführung als solche auch von blendender Vollkommenheit ist. Bekanntlich haben es Autoren von „Musicals“ nicht gern, wenn man ihre Produkte Operetten gleichstellt. Ein „Musical“ ist aber nun einmal nichts anderes als eine Operette, das heißt ein Theaterstück, in dem nicht nur gesprochen, sondern auch leichtgeschürzt gesungen und getanzt wird. Wohlbemerkt: leichtgeschürzt. Wenn nun der Stil der Musik und des Tanzes dem Stil des Textbuches und seinem Inhalt entspricht, so ist gegen das Genre als solches nichts einzuwenden. Theater dieses Genres hat es immer gegeben und wird es immer geben; und wenn dessen Autoren Offenbach, Lecoq, Messager, Johann Strauß, Franz Lehár oder Emerich Kálmán heißen, dann hat ein solches Theater sogar berechnete Chancen, die Zeit seines Entstehens zu überleben.

Das „Musical“ jedoch hat anscheinend viel höhere Ansprüche. Wenigstens ist es mit „West side story“ so: in diesem Stück verflochten sich nämlich zwei tragische Aspekte des menschlichen Lebens: ein ewiger, das ist der einer von der Gesellschaft verhinderten und tragisch endenden jungen Liebe; und ein ausgesprochen moderner, heutiger, das ist jener der Existenz von Banden aus- und abseits

lebender Jugendlicher in Ländern verschiedenster sozialer und politischer Färbung, von Sowjetrußland bis zu den Vereinigten Staaten von Nordamerika.

Der „Witz“ des Stückes, so muß man es wohl nennen, ist nun, die ewige Romeo und Julia-Tragödie dem heutigen Problem der Banden Jugendlicher einzuverleiben. Im Libretto von Arthur Laurents ist Romeo der Freund des Chefs einer Bande, während Julia die Schwester des Chefs der Rivalenbande ist. Capulets und Montagus sind zwei Banden, die um die Beherrschung der „Straße“ im absoluten Sinne erbittert kämpfen, und die nur dann vereinigt auftreten, wenn es gilt, den ziemlich schwachen Versuchen der Polizei entgegenzutreten, die ihren vielfach tragisch ausgehenden Balgereien ein Ende bereiten möchte. Sehr geschickt hat es Laurents verstanden, den Shakespeareschen Figuren eines Merkutio und eines Tybalt dem beschriebenen Milieu entsprechende moderne Verkörperungen zu geben. Der erste Teil des Stückes endet denn auch mit dem doppelten Zweikampf „Tybalt=Merkutio“ und „Romeo=Tybalt“, dem die beiden erstgenannten zum Opfer fallen. Das ganze Libretto ist durchaus ernst gemeint und geschrieben. Der modern-amerikanische Dialog hat natürlich mit Shakespeare-scher Poesie wenig zu tun; Brutalität, Vereinfachung, Kurzschluß-Stil sind seine Hauptmerkmale. Jedoch kann man nicht sagen, daß der Dialog dem Ernst, der Tragik der Situationen ausweiche.

Gerade dadurch wird die Diskrepanz zwischen dem Inhalt des Stückes und seiner musikalischen und bühnenmäßigen Behandlung frappant. Die Musik ist von Leonard Bernstein, dem bekannten

Stardirigenten und Pianisten, einem unheimlich und vielseitig begabten Virtuosen und Musiker. Diese seine Begabung hat aber Bernstein dazu benutzt, zu „West side story“ eine seichte, süßliche und sentimentale Musik zu komponieren. Mit dieser Musik verglichen ist diejenige jeder Wiener Operette Opernmusik höchsten Ranges.

Auf einer entsprechenden Ebene bewegt sich die Choreographie von Jerome Robbins. Es hat eine Zeit gegeben, als Robbins, damals noch der engste Mitarbeiter Balanchines, expressionistische Ballette schuf, die in die Geschichte des modernen Tanzes eingegangen sind: erinnert sei bloß an den auf dem Streicherkonzert in D von Strawinsky aufgebauten „Käfig“. Robbins wird im „West side story“-Programm die ursprüngliche Idee zu diesem Stück zugesprochen. Er hat das Problem der „Halbstarken“ verharmlost, indem er die von ihm erdachten Personen durch eine auf Bernsteins Musik aufgebaute, durchaus optimistische, jugendliche, übermütig-springinsfeldhafte Choreographie in ein ausgesprochen „sympathisches“ Licht stellte. Daß die jungen Menschen, die in der von Robbins und Laurents erzählten Geschichte ein verzweifelteres Leben führen, das öfters mit Mord und Totschlag endet, die Sympathie und auch die Hilfe einer Gesellschaft verdienen, deren tiefe Unordnung ihre eigene Verzweiflung verschuldet hat, liegt auf der Hand. In diesem Stück aber verflacht die Verzweiflung einer ganzen Jugend gerade so wie die Liebe des neuen Romeo und der neuen Julia verflacht; verflacht durch eine Musik, die sich dieser Verzweiflung und dieser unglücklichen Liebe gegenüber genau so wesenlos verhält wie die Tänze von Robbins.

Antoine Goléa

Washington

Schönberg und Strawinsky

Die Washingtoner Oper hatte die Spielzeit mit einer szenisch wie gesanglich besonders geglückten Aufführung von Tschaikowskys „Pique Dame“ eingeleitet, es folgten „Idomeneo“ und „Carmen“. Höhepunkt der Saison war Arnold Schönbergs Monodrama „Erwartung“, das nun zum erstenmal auf einer amerikanischen Opernbühne erschien. Helga Pilarczyk, die Hamburger Sopranistin, war für die Solopartie über den Ozean geholt worden. Das Werk wurde von Robert Craft dirigiert und mit stürmischem Erfolg aufgenommen. Die New York Times, die New York Herald Tribune — aus New York waren alle Kritiker nach Washington gekommen — wie die Washington Post rühmten die Leistung von Helga Pilarczyk. Sie habe die Par-

tie mit der Bravour einer Trapezkünstlerin gesungen. Ihre Stimme weise eine Farbenskala auf, die Sanftmut wie eisige Kälte ausstrahle.

Strawinsky — bei seinem Erscheinen durch Erheben des Publikums von den Sitzen geehrt — dirigierte seine rhythmisch-entzückende Oper „Le Rossignol“, die man hier bisher nur als Ballettmusik kannte. Sie wurde durch besonders bezaubernde Bühnenbilder und prachtvolle Stimmen zu einem großen Erfolg. Peri Grist, die amerikanische Neger-Sopranistin, zuletzt in Zürich, sang eine stimmlich vollendete Nachtigall, Donald Cramm war ein großartiger chinesischer Kaiser. Es war ein Galaabend.

H. B. Kranz

Komponisten

Paul Hindemith ist eingeladen worden, im Sommer dieses Jahres in Santa Fe (USA) seine lustige Oper „Neues vom Tage“ in englischer Sprache einzustudieren.

Im Rahmen der Wiener Festwochen wird am 14. Juni das Concerto da camera von Harald Genzmer seine österreichische Erstaufführung erleben. Es spielt das Orchester des Österreichischen Rundfunks unter Leitung von Winfried Zillig. Solist ist Denes Zsigmondy.

Die „Drei Melodramen für Kammerorchester und Sprecher“ von Ulrich Krüger (Gedichte von Hans Kivelitz) werden in einem Kammerkonzert am 8. Juni in Oberhausen/Rhld. unter der Leitung von Generalmusikdirektor Karl Köhler uraufgeführt.

Die Uraufführung der neuen einaktigen Oper von Paul Hindemith „The long Christmas Dinner“ ist kurz vor Weihnachten in Mannheim vorgesehen. Thornton Wilder hat sein bekanntes gleichnamiges Schauspiel selbst als Libretto neu gefaßt. Das Werk, dessen deutscher Titel „Das lange Weihnachtsmahl“ lautet, wurde vom Komponisten ins Deutsche übertragen. Paul Hindemith wird die musikalische Leitung übernehmen.



Dr. Siegfried Goslich übernimmt im Herbst die Leitung der Abteilung „Ernte Musik“ beim Bayerischen Rundfunk in München. Er wirkte zuletzt als Chefdirigent des Städtischen Orchesters Remscheid und als Dozent für Funkmusik an der Staatl. Musikhochschule, Köln.

Regie führt der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters, Hans Schüler. — Auf dem Programm stehen außerdem zwei Ballette von Hindemith: die Deutsche Bühnenerstaufführung von „Hérodiade“ und „Nobilissima Visione“. Beide Stücke wird Paul Hindemith ebenfalls dirigieren.

Die Slowakische Philharmonie führte Carl Orffs „Carmina burana“ auf und reihte das Werk auch in die populären Konzerte für die Arbeitenden aus den Betrieben ein. Unter der Leitung von Ludwig Rajter sangen die Prager Solisten Drahomíra Tikalová (Sopran), Antonín Votava (Tenor) und Theodor Šrubař (Bariton). Im März erschien Orffs „Kluge“ auf der Bühne des Slowakischen Nationaltheaters. Zum Unterschied von „Carmina burana“ traten hier größtenteils junge Künstler auf. Die Vorstellung dirigierte Gerhard Auer; die Regie lag in Händen von Miroslav Fišer.

Interpreten

Generalmusikdirektor Alberto Erede von der Deutschen Oper am Rhein übernimmt vom Herbst dieses Jahres an die Leitung der Symphoniekonzerte in Göteborg in Schweden. Er wird zwanzig Konzerte dirigieren.

Das New York Philharmonic Orchestra hat für die kommende Konzertsaison die amerikanische Pianistin und Musikpädagogin Nadia Boulanger anlässlich ihres 75. Geburtstages eingeladen, vier Konzerte zu dirigieren. Weitere Einladungen ergingen an die Dirigenten Josef Krips, Paul Paray, Fritz Reiners, Thomas Schippers, Georg Salit, William Steinberg, Alfred Wallenstein und Andre Kostelanetz. Leonard Bernstein, der Chef des Orchesters, wird zwölf Wochen des Konzertprogrammes selbst übernehmen.

Herbert von Karajan hat sich bereit erklärt, von 1962 an die Funktion eines künstlerischen Beraters der Salzburger Festspiele zu übernehmen, wie sie in der Nachkriegszeit Wilhelm Furtwängler ausgeübt hatte. Karajan wird das Direktorium vor allem in allen programm- und besetzungstechnischen Fragen beraten.

Als Nachfolger von Igor Markewitsch wurde Zubin Mehta zum musikalischen Direktor und Chefdirigenten des Symphonieorchesters in Montreal (Kanada) ernannt. Er tritt seine neue Tätigkeit mit Beginn der neuen Saison an.

Dietrich Fischer-Dieskau ist eingeladen worden, an der Deutschen Oper am Rhein in der kommenden Spielzeit die Titelpartie in einer Neuinszenierung von Ferruccio Busonis „Dr. Faust“ zu singen. Die musikalische Leitung hat Alberto Erede.

Günther Rennert wurde für die Regie von Verdis „Maskenball“ an der New Yorker Metropolitan Opera für diese Spielzeit verpflichtet. Ita Maximowona wird das Bühnenbild entwerfen.

Das neugegründete Kammerorchester Berliner Solisten will sich im besonderen der Aufführung und Pflege von Werken der zeitgenössischen Kammerorchestraliter widmen. Das Orchester, das Einladungen nach der Schweiz und Amerika erhalten hat, ist dem



Am Bau der neuen Münchener Oper wird seit vielen Monaten intensiv gearbeitet. Unser Foto zeigt rechts den Schacht für das Bühnenhaus und dahinter die fünf Ränge des Zuschauerraumes, die im Rohbau bereits fertig sind. Im Hintergrund sieht man die Türme der Frauenkirche — Wahrzeichen der Stadt.

Städtischen Konservatorium in Berlin angeschlossen. Die künstlerische Leitung hat *Herbert Ahlendorf*.

Festspiele

Eine *Bruckner-Festwoche* wird vom 2. bis 9. Juli in Linz veranstaltet. Die 3. und 7. Sinfonie sowie die Messe in d-Moll und e-Moll sollen aufgeführt werden.

Im Rahmen der *Internationalen Jugendfestspiele*, die vom 8. bis zum 26. August in Bayreuth stattfinden, sollen in zwei Studioaufführungen Glucks „Trunkenbold“ und Hermann Reutters „Weg nach Freudenstadt“ aufgeführt werden. Ein Abend ist der tschechischen Oper gewidmet.

In der antiken *Arena von Verona* finden Sommerfestspiele vom 22. Juli bis zum 15. August statt. Auf dem Programm stehen die Opern „Carmen“, „Lucia di Lammermoor“ und „Aida“.

Ein *Internationales Musik-Festival* findet vom 1. bis zum 11. Juni in Los Angeles statt. Unter den ausländischen Gästen befinden sich Werner Egk, Darius Milhaud und Karl-Birger Blomdahl.

Eine *Tanzwoche 1961* mit dem Titel „Der Kunstanstanz im 20. Jahrhundert — vom Expressionismus zu neuen Tendenzen“ veranstaltet die Gesellschaft für neue Kunst unter dem Protektorat der Stadt Frankfurt vom 3. bis 10. Juni in Frankfurt. Es wirken mit: Ruth Boin (Bad Kreuznach), Manja Chmiel (Berlin), Roger George (Heidelberg), Kurt Jooss (Essen), Alice Kaluza (Frankfurt) und Mary Wigman (Berlin). Die Tanzwoche soll einen theoretischen und praktischen Überblick über die Entwicklung des Kunstanstanzes seit der Jahrhundertwende geben.

Bühne

In der Oper von Monte Carlo wurde die Oper „Sardanapale“ von Jean-Jacques Grunenwald uraufgeführt, die mit dem 1960 gestifteten Opernpreis „Prinz Rainier III.“ ausgezeichnet worden war. Das Libretto schrieb René Dumesnil nach dem Trauerspiel von Lord Byron. Die musikalische Leitung der Uraufführung hatte Louis Frémaux.

Die *Städtischen Bühnen Köln* planen für den 26. Juni einen Strawinsky-Abend unter der musikalischen Leitung von Miltiades Caridis. Es kommen zur Aufführung „Die Geschichte vom Soldaten“ (Choreographie Hans Bauer), „Mavra“ (Regie Helmut Matiasek) und „Renard“ (Choreographie Aurel von Milloss).

Die *Bayerische Staatsoper München* wird die Spielzeit 1961/62 im Cuvilliéstheater mit Rossinis Oper „Cenerentola“ (Aschenbrödel) in der textlichen und dramaturgischen Neufassung von Walter Panofsky eröffnen.

Die *Santa Fe Opera* aus New Mexico wird vom 26. bis zum 29. September in Berlin gastieren.

Für die Saison 1961/62 werden an der *Metropolitan Opera* New York nur zwei Neueinstudierungen angekündigt: „Ein Maskenball“ von Giuseppe Verdi und „Adriana Lecouvreur“ von Francesco Cilea. Weitere Neuinszenierungen sind nach einer Äußerung des Direktors Rudolf Bing aus finanziellen Gründen nicht möglich.

Ein *Berliner Operettentheater* wird am 1. Oktober mit der deutschen Erstaufführung des Musicals „My fair Lady“ eröffnet. Das neue Operettentheater wird im bisherigen Gebäude der Städtischen Oper Berlin untergebracht.

Kurse

Vom 3. bis 10. September findet in der Schule „Birklehof“ (Hinterzarten) ein *Chordirigenten-Kursus* unter Leitung von Professor Kurt Thomas statt. Für die praktischen Übungen stehen die Solisten des Oratorien-Studios zur Verfügung, das unter Leitung von Theo Lindenbaum (Nordwestdeutsche Musikakademie Detmold) steht. Die Teilnehmer des Streicherkurses, den Professor Wilhelm Isselmann, Detmold, leitet, bilden die Grundlage für ein Kammerorchester, das ebenfalls für die praktische Arbeit zur Verfügung steht.

Preise

Das Kultusministerium des Staates Israel hat den Musikpreis für 1960/61 dem Tel Aviver Komponisten Menachem Avidom für seine Oper „Alexandra“ zugesprochen.

Die komische Oper „Il Visconte di Mezzato“ des jungen französischen Komponisten Bruno Gillet wurde beim Komponistenwettbewerb von Monaco mit dem Opernpreis ausgezeichnet. Die Preise für symphonische Musik und Kammermusik wurden nicht verteilt.

Im III. Internationalen Wettbewerb für Komponistinnen, der von der Gemeinschaft der Künstlerinnen und Kunstfreunde (Gedok) Mannheim-Ludwigshafen ausgeschrieben wurde, sind sieben Preise vergeben worden. Den ersten Preis in der Kategorie Vokalkompositionen erhielt Yvonne Desportes (Frankreich) für sieben „abstrakte Gedichte“ für Chor. In der Kategorie Orchestermusik fiel der erste Preis (geteilt) an Sonja C. Eckhardt-Gramatte (Österreich) und Ilse Fromm-Michaels (Deutschland). Unter den Kammermusikwerken wurde ein Klaviertrio von Jacqueline Fontyn (Belgien) mit dem ersten Preis ausgezeichnet.

Für das Jahr 1961 hat die Stadt Düsseldorf den Robert-Schumann-Preis für Musik (5000,— DM) ausgeschrieben. Teilnahmeberechtigt sind alle Künstler aus der Bundesrepublik, Berlin und der Sowjetzone. Nähere Auskünfte erteilt das Städtische Kulturamt, Düsseldorf, Kaiserstraße 44.

Geburtstage

Am 24. Juni begeht Heinz Tietjen den 80. Geburtstag. In Berlin war er von 1925 bis 1927 und von 1948 bis 1955 Intendant der Städtischen Oper und von 1927 bis 1945 Generalintendant der Preussischen Staatstheater. Von 1956 bis 1959 leitete er die Hamburger Staatsoper. Richtungsweisend wurde sein neuer Wagner-Stil — er führte seit 1931 auch in Bayreuth Regie.

Der belgische Komponist Robert Herberigs feiert am 19. Juni seinen 75. Geburtstag. 1909 erhielt er für seine Kantate „La légende de Saint-Hubert“ den belgischen Rompreis. Von 1951 bis 1953 war er Direktor der Königlich-Flämischen Oper in Antwerpen. Als Komponist ist er mit Opern, Orchesterwerken, Messen und Kammermusik hervorgetreten.

Professor Dr. Heinrich Lemacher vollendet am 26. Juni das 70. Lebensjahr. Von 1921 bis 1926 leitete er die „Gesellschaft für Neue Musik“ in Köln und war 1927 Gründer der „Internationalen Gesellschaft für neue katholische Kirchenmusik“. Er hat vor allem Kirchenmusik für den liturgischen Gebrauch komponiert.

Am 16. Juni feiert der schweizerische Komponist Conrad Beck den 60. Geburtstag. Beck, der viele Jahre in Paris lebte, wo er Anregungen von N. Boulanger, J. Ibert, A. Roussel und A. Honegger empfing, leitet seit 1938 die Musikabteilung des Basler Studios des Schweizerischen Landessenders Beromünster. Bekannt wurde er vor allem durch das große Miserere „Der Tod

Die schwedische Erstaufführung der Oper „The Rake's Progress“ von Igor Strawinsky am Königlichen Theater in Stockholm war ein bedeutender Erfolg. Regie führte Ingmar Bergman, der damit sein Debüt als Opernregisseur gab. Unser Bild zeigt Ragnar Ulfung als Tom Rakewell und (im Hintergrund) Erik Saedén als Nick Shadow.





Professor Hermann Scherchen begeht am 21. Juni seinen 70. Geburtstag. 1911 debütierte er als Dirigent bei der Uraufführungs-Tournée von Schönbergs „Pierrot Lunaire“. 1919 gründete er die „Neue Musikgesellschaft“ in Berlin und 1920 die Zeitschrift *Melos*. 1922/23 leitete er als Nachfolger Furtwänglers die Frankfurter Museums-konzerte. 1933 verließ er Deutschland und entfaltete eine rege Tätigkeit als Gastdirigent. 1954 eröffnete er ein elektroakustisches Institut in Gravesano (Tessin) und gibt seitdem die „Gravesaner Blätter“ heraus. Weiten Kreisen wurde er durch sein „Handbuch des Dirigierens“ (1929) bekannt. Die Aufnahme zeigt Professor Scherchen in seinem Gravesaner Studio.

zu Basel“ für Chor, Soli, Sprecher und Orchester, seine sechs Symphonien und die Konzerte für Soloinstrumente mit Orchester.

Der Schweizer Komponist *Adolf Brunner* begeht am 25. Juni seinen 60. Geburtstag. Gemeinsam mit W. Burkhard, J. N. David, Distler, Pepping und K. Thomas hat er die neue evangelische Kirchenmusik entscheidend beeinflusst. Mittelpunkt seines Schaffens sind die „Geistlichen Konzerte“ für Singstimme und Kammerensemble.

Verschiedenes

An der *Freiburger Musikhochschule* ist ein Studio für Neue Musik errichtet worden, das unter der Leitung von Prof. Wolfgang Fortner steht.

Der Kölner Ballettdirektor *Aurel von Milloss* wurde zum Leiter der Klasse für Ballett und künstlerischen Bühnentanz an der Musikhochschule Köln ernannt. Als Dozentinnen sind verpflichtet worden: Marianne Vogelsang (bisher Wigman-Schule, Berlin) und Charlotte Svelin, eine Mitarbeiterin von Tatjana Gsovsky und Leiterin einer Tanzschule in Berlin.

In die Jury des 17. Internationalen Musikwettbewerbs in Genf (23. September bis 7. Oktober), für den bereits 500 Anmeldungen vorliegen, wurden Generalmusikdirektor Franz Paul Decker (Bochum), Kammer-sängerin Annelies Kupper (München), der Cellist Adolf Steiner (Köln) und der Pianist Wladimir Hor-bowski (Stuttgart) berufen.

Zur Immatrikulationsfeier an der Staatlichen Hochschule für Musik in Freiburg sprach Prof. Dr. Artur Hartmann zum Thema „Ist eine Reform unserer Notenschrift notwendig?“

Lehraufträge an die *Kirchenmusikschule der Evangelisch-Lutherischen Landeskirche Hannover* erhielten Kantor Siegfried Steche für Orgelimprovisation und Kantor Dr. E. Paul für liturgisches Singen und gregorianische Formenlehre.

Händels Oper „Xerxes“ wird Ende Oktober von der *Musashino-Musikakademie in Tokio* unter Zugrundelegung der Originalausgabe in japanischer Sprache aufgeführt. Die Leitung hat Paul Cadow.

Musikdirektor Hans-Joachim Kaufmann von der Staatlichen Musikschule in Koblenz hat eine Berufung als Professor an die *Musikakademie Kyoto (Japan)* erhalten. Kaufmann soll zugleich Chefdirigent des Kyototer Symphonieorchesters werden.

Die *Britische Rundfunk-Gesellschaft BBC* hat, einer Meldung in der „Sunday Times“ zufolge, darauf verzichtet, den Tenor Rudolf Schock für eine internationale Veranstaltung leichter Musik am 17. Juni zu verpflichten, da die geforderte Gage von 500 Pfund (zirka 5500,— DM) zu hoch gewesen sei.

Zum Gedächtnis

Hofrat *Baron Heinrich Puthon*, der Ehrenpräsident der Salzburger Festspiele, ist am 24. April in Salzburg im Alter von 88 Jahren gestorben. Von 1926 bis 1960 war Puthon Präsident der Salzburger Festspiele.

Am 23. April ist *Hans Weisbach* im Alter von 75 Jahren in Wuppertal gestorben. Weisbach begann seine Karriere an der Münchener Hofoper unter Felix Mottl. Über Frankfurt und Düsseldorf kam er an den Leipziger Rundfunk. Später wirkte er mehrere Jahre als Leiter des Konzerthausorchesters in Wien. Er ist vor allem als Bruckner-Dirigent bekannt geworden.

Boulez dirigiert Schönberg

»Musik der Zeit« im Westdeutschen Rundfunk

Bei der Begegnung mit Arnold Schönbergs kurz vor dem ersten Weltkrieg geschriebenen Monodramen, der in den letzten Jahren wiederholt szenisch dargebotenen „Erwartung“ und der nun in Köln konzertant aufgeführten „Glücklichen Hand“, kommt man immer wieder in den künstlerischen Zwiespalt, ob diese Werke heute besser auf der Bühne oder im Konzertsaal aufgehoben sind. Bei den Stücken verdankt das expressionistische Musiktheater der zwanziger Jahre wichtige Impulse, und das letztere, „Die glückliche Hand“, dessen Text von Schönberg selbst stammt, gab sogar kürzlich noch eine Art dramaturgischen Modells ab: für das erste Bühnenwerk von Luigi Nono, dem Schwiegersohn Schönbergs, „Intolleranza“ über dessen Uraufführung wir in diesem Heft berichten. Hier wie dort ist nicht eine Bühnenshandlung der eigentliche Anlaß zur Musik, sondern der Monolog, der das Geschehene reflektiert, oder auch der Kommentar, den ein Chor sowohl an die Einzelperson des Stückes wie an das Publikum richtet. Diese Einzelperson ist der „Mann“, der sich nach der „Frau“ sehnt, sie für immer zu besitzen glaubt, während sie ihn verläßt und sich dem „Herrn“ zuwendet. Der „Mann“ ist eine Bariton-Partie, „Frau“ und „Herr“ sind stumme Rollen: ein Theater, das zum psychischen Symbolismus drängt und jenseits der Musik auf der Bühne auch durch eine Farbsymbolik realisiert werden soll; Schönberg schrieb für die Beleuchtung der Szene Wechsel von rötlichem über schmutziggrünes zum blutroten Licht vor. Der Verzicht auf die Szene zieht also den Verzicht auf die „untermalende“ Farbe nach sich, die ebenso wie die von Schönberg im Detail festgelegte exaltierte Gestik Bestandteil dieses stilisierten Theaters ist. Gleichwohl scheint es kaum möglich – und das haben auch die Aufführungen des musikalisch gewichtigeren Parallelstückes „Erwartung“ gezeigt –, die expressionistische Musikbühne wiederzuerwecken: gerade die nach innen gekehrte Handlung, das Psychogramm, dürften heute einen unterkühlteren szenischen Ausdruck fordern, den andererseits Text und Musik verweigern. Und dieser Zwiespalt rechtfertigt dann letzten Endes doch die konzertante Aufführung.

Schönbergs Musik ist nämlich hier im Klanglichen weit mehr von dem großen romantischen Orchester bestimmt als etwa vom Symbolwert einer isolierten Klangfarbe, die einer Farbsymbolik im Szenischen eindeutig entsprechen könnte. Es war besonders aufschlußreich, daß der „Glücklichen Hand“ in dem instruktiven Programm des Abends unmittelbar Anton Weberns Orchesterstücke op. 10 vorausgingen, diese diffizilen Miniaturen, an denen in diesem Zusammenhang weniger die äußerste Komprimierung des Gedanklichen als vielmehr die klangliche Umsetzung in einer dem Farbspektrum äquivalenten Form gefesselt haben dürften. Weberns Stücke sind zur gleichen Zeit entstanden wie Schönbergs Einakter, aber sie

führen doch weit über das direkt Psychologisierende hinaus, das bei Schönberg trotz sehr interessanter instrumentaler Differenzierungen zeitlich verhaftet ist. Pierre Boulez ist der hier so großen orchestralen Geste Schönbergs nicht etwa durch eine vorsichtige Dynamik ausgewichen, was man von seinem kompositorischen Standort vielleicht hätte vermuten können, sondern er hat gerade diesen Schönberg so ausladend musiziert wie nur denkbar und dadurch gerade die so bemerkenswerten Stilüberschneidungen mit der Musik Weberns ins rechte Licht gerückt. Das Orchesterale ist an Schönbergs Partitur zudem von Bedeutung, weil sich in ihm natürlich auch jene freitonale Epoche manifestiert, die zwischen Schönbergs Romantizismus und der Entdeckung der Dodekaphonie liegt und die schrittweise Überwindung des Konventionellen demonstriert; eine unmittelbare Beziehung von Harmonik und Klang wird evident. Die beiden anderen Stücke, die an diesem letzten Abend „Musik der Zeit“ im Kölner Funksaal dargeboten wurden, gehören in den Bereich der jüngsten Kompositionserfahrungen: „Pages“ für neunzehn Spieler von dem Belgier Jacques Calonne und „Tempi concertati“ für Flöte, Violine, zwei Klaviere und Instrumentengruppen von dem Italiener Luciano Berio. In beiden Stücken wird das Prinzip des „Zufalls“ in der Neuen Musik verfolgt, das sich aus den kompositorischen Überraschungen eines a priori nicht mehr gänzlich überschaubaren musikalischen Materials und seiner Ausarbeitung im Reihenschema herleitet, und gleichsam die Erzeugung dieses Zufalles dem Interpret in die Hände spielt, der innerhalb vorausbestimmter musikalischer Strukturen durch den Komponisten sich zwischen verschiedenen Möglichkeiten der tonlichen Realisation entscheiden darf. Der Begriff des „Zufalls“ ist also doch sehr eingeschränkt und fast auf das Ereignis des spontan Zufallenden zurückgenommen. Beide Komponisten dürften nicht unabhängig sein von den Arbeiten Pierre Boulez', der diese Möglichkeiten wohl am nachdrücklichsten durchdacht hat. Berios Stück, in einer kammermusikalisch lichten Struktur mit sehr präzisierten solistischen Aufgaben, ist das reifere der beiden; aber auch bei ihm zeichnet sich ab, daß solch Verfahren – für das man den Terminus „aleatorisch“ geprägt hat – sozusagen eines Vorexperimentierens des Komponisten bedarf, um die unliebsamen Zufälle des Zusammenklangs oder der Ereignisfolgen auszuschließen. Der Wechsel zwischen musikalisch Wichtigem und Zweitrangigem schien zuweilen störend. Die Musiker des Kölner Rundfunkorchesters und der Kölner Rundfunkchor, versiert in diesen Aufgaben Neuer Musik, waren die besten Helfer des Dirigenten Boulez, der ohne den Komponisten Boulez kaum zu solch ingeniosen Wiedergaben befähigt wäre. Barry McDaniel sang die Solopartie in der „Glücklichen Hand“ kultiviert, doch stimmlich der starken Orchesterbesetzung nicht immer gewachsen.

Ernst Thomas

Bamberger Jazztage 1961

Am 15. und 16. April veranstaltete der Jazzclub Bamberg in Zusammenarbeit mit der neugegründeten Arbeitsgemeinschaft nordbayrischer Jazzclubs zwei große Konzerte, die als Ausscheidungskonzerte in Nordbayern für das diesjährige Amateur-Jazz-Festival in Düsseldorf Ende September gewertet wurden. Da das Jazzleben in diesem Teil Süddeutschlands (heute noch) hauptsächlich von nichtvollberuflich tätigen Musikern getragen wird, gaben die Bamberger Jazztage auch gleichzeitig erstmals einen guten Überblick über das, was heute im Raum zwischen Würzburg und dem Bayerischen Wald von einheimischen Musikern überhaupt an Jazz geboten wird.

Man kann feststellen, daß sich die Leistungen gegenüber, sagen wir, dem Stand von vor zwei Jahren merkbar verbessert haben. Und dies sowohl bei den Dixieland-Gruppen, als auch, und vielleicht mehr noch, bei den modernen Ensembles. Dies entspricht der allgemeinen Beobachtung, daß die für den Jazzmusiker primär wichtige Eigenschaft, rhythmisch exakt und differenziert zu spielen, bei den deutschen, und überhaupt den europäischen Musikern, von Jahr zu Jahr zunimmt.

Eine natürliche Entwicklung, die bei den jungen Musikern am deutlichsten spürbar wird. In Bamberg waren neun Dixieland-Gruppen und sieben moderne Combos (bzw. Swing-Gruppen) zu hören. Besondere Erwähnung verdienen der talentierte Erlanger Schlagzeuger Helmut Wiesseckel, der Tenor- und Altsaxophonist Edgar Sperber aus Schweinfurt und die beiden Tenorsaxophonisten Andy Vogt und Elmar Kast, beide Mitglieder des Würzburger New College Quintetts. Vielleicht ließe sich aus diesen Musikern und einigen weiteren eine Gruppe zusammenstellen, die für das Frankfurter Jazz-Festival im nächsten Sommer geeignet wäre.

Eine Bamberger Jury wählte die ihrer Meinung nach beiden besten Gruppen für das Festival in Düsseldorf aus: die Barrelhouse Six (Würzburg) und das Edgar Sperber Quintett (Schweinfurt). Aus Bamberg konnte man den recht günstigen Eindruck mitnehmen, daß begabte Musiker vorhanden sind wie überall in Deutschland. Es fragt sich nur, welche Wege ihnen offen stehen, um sich weiterzubilden.

Joe Viera

Bücher

„Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes“. (Johannes Stauda-Verlag, Kassel. Lieferung 27–29 je 80 Seiten. Je 3,80 DM.)

Mit dem Liedgesang der Gemeinde in der Gegenwart beschließt Walter Blankenburg seine Darstellung des „gottesdienstlichen Liedgesangs der Gemeinde“. Nachdrücklich weist er auf den Aufschwung der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung nach 1920, die er mit der Schwergewichtsverlagerung zum reformatorischen Liedgut und in kleinerem Ausmaß zu den Liedern der Gegenwart begründet. Die neugewonnene Detempore-Ordnung hat ein wesentliches Fundament geschaffen. Für den „mehrstimmigen Gesang und die konzertierende Musik im evangelischen Gottesdienst“ geht Blankenburg von der Frage nach der Berechtigung aus, zeigt den Gegensatz von Luther und Calvin bis zu Adolf Brunner. Statt rationalistischer Vorstellungen der „Verschönerung“ wird die lebhaft diskutierte Frage der „Verkündigung durch Musik“ aufgegriffen und an reichem Material von Luther bis Distler belegt.

Walter Kiefner unterscheidet in der „Theorie und Praxis der kirchlichen Singschulung“ die vertikale Richtung zu Gott, die horizontale auf den Menschen, die Gemeinde. Er zeigt Leitbild und Wege für den Gemeindegesang, Ziele und Möglichkeiten für die Chorerziehung, empfiehlt für die Nachwuchsfrage Jugend- und Kinderkantorei, weist auf

die Anforderungen für den Altargesang, die er mit einem beherzigenswerten Exkurs über die kirchenmusikalische und liturgische Ausbildung der Theologiestudenten beschließt.

„Die kirchliche Orgelkunst“ hat Hans Klotz, der ausgezeichnete Sachkenner, leider allzu knapp gefaßt. Wohl werden die Entwicklung von der Antike, das Vorbild des Brabanter Orgelbaus, Dispositionen mit Grob- und Feinstruktur als Gegenbild zum ungeeigneten Orgelersatz elektronischer Instrumente angeführt; wichtiger sind die ersten Aufgaben der Orgel in der Alternationspraxis über den „Andachtsgenerator“ der Aufklärung bis zum liturgischen Spiel der Gegenwart.

Wilhelm Ehmann bringt in seiner sehr fundierten Studie über „Das Bläspielspiel“ viele wertvolle Ergebnisse seiner Herforder Arbeit, die ihre Antriebe von den westfälischen „Posaunengeneralen“ der Familie Kuhlo und der Cappella Coloniensis empfing. Wichtige Details sind hier zusammengetragen und ausgewertet, historische und praktische, zur Berufung und Erziehung des Bläasers. Die verschiedenen Spielbereiche werden charakterisiert, so auch das Einfärben des Chorklangs, das Mitspielen des Cantus firmus in größeren Werken durch Bläser. (Ehmanns Vorschlag [S. 846], in Bachs Matthäus-Passion den mit roter Tinte in Sopranlage eingetragenen Choral „O Lamm Gottes unschuldig“ einer Trompete zu übergeben, ist abwegig; in

Passionen schweigen die Trompeten, auch die Kan-
taten 43, 77, 175 dürften diese These kaum stützen.)
Walter Reindells sehr instruktive Abhandlung
über „Die Glocken der Kirche“ verzeichnet viele
alte Kirchenordnungen und Stimmen aus dem Re-
formationsjahrhundert, die noch für die Gegen-
wart bestimmend sind. Beispiele von Läuteord-
nungen, heutige Grundsätze und zehn Grund-
regeln geben für die Praxis entscheidende An-
regungen. — Alle Abhandlungen haben ausfüh-
rliche Literaturhinweise. **GAT**

„Musikstudium in Deutschland“ (Musik, Musik-
erziehung, Musikwissenschaft). Studienführer.
Herausgegeben im Auftrag des Deutschen Mu-
sikrates von Dr. Kurt Hahn (Verlag B. Schott's
Söhne, Mainz, 1960, 84 S., 6,80 DM).

Nicht nur dem Studenten — dem sie in erster Linie
zugesdacht ist —, sondern auch jedem am aktuellen
Musikleben Interessierten bietet die handliche
und übersichtliche Broschüre die Möglichkeit, sich
rasch und gründlich über die musikalischen Aus-
bildungswege in Westdeutschland und West-Berlin
zu orientieren. Dem Musikstudierenden aus dem
Ausland wird sie ein wichtiger und kluger Rat-
geber sein.

Francesco Geminiani: „Sonata in D minor, Sonata
in A minor for violoncello and piano (harpsi-
chord) op. 5 Nr. 2 und 6“. (Edition Schott,
London 1960)

Dem englischen König Georg II. hat der 67jährige
Komponist aus Lucca, der in London seit langem
in hohem Ansehen stand, 1747 ein halbes Dutzend
Sonaten für Violoncello und Continuo gewidmet,
die bisher kaum erreichbar waren. Diese beiden
geistvollen Sonaten zeigen Geminianis Vorliebe
für die „sonata da chiesa“, doch gibt er in der
doppelten Folge langsam=schnell den bewegteren
Sätzen den Vorzug größerer kompositorischer
Dichte und aparter Gliederung. Imitation, Fugato=
ansätze, ausdrucksvolle chromatische Gänge sind
mit vielfältiger modischer Verzierung des Spät-
barocks durchsetzt. Die Kunst Corellis und Ales-
sandro Scarlattis erhält den Zug ins Virtuose, im
Spielerischen wie in der Erfindung, die in den
langsamen Sätzen auch dem Liedhaften und Impro-
visatorischen Raum geben, Kadenzen für Violon-
cello nahelegen. Für beide Sonaten hat Frank Mer-
rick nach Geminianis Klavier- und theoretischen
Werken den Generalbaß vorbildlich, einfallsreich
und sehr pointiert ausgesetzt. Man sollte ihn vor-
züglich auf dem Cembalo spielen und der eigent-
lichen Continuo-Linie durch ein zweites Violon-
cello kräftigere Konturen geben. Ivor James be-

Die Veröffentlichung ist um so mehr zu begrüßen,
als erfahrungsgemäß der angehende Student sich
nur selten im voraus über die Vielfalt der musika-
lischen Ausbildungszweige im klaren ist. Der Stu-
dienführer mit seinem umfassenden Informations-
material vermag dem Studenten die Entscheidung
zu erleichtern.

Dem ausführlichen nach Städten geordneten Ka-
talog der Musikhochschulen und Konservatorien,
der Musikinstitute an den einzelnen Universitäten
und Technischen Hochschulen geht ein einführen-
der Text voraus, der allgemein über die verschie-
denen Zweige des Musikstudiums — künstlerische
Ausbildung, Musikerziehung, Musikwissenschaft
— referiert. Der Berufsausbildung ist anschließend
ein ausführliches vielfach untergliedertes Kapitel
gewidmet, das auch die finanziellen Aufwendun-
gen anführt, die der Student zu leisten hat. Ta-
bellen und eine Kartenskizze ermöglichen einen
raschen Überblick über die Ausbildungsmöglich-
keiten an den einzelnen Instituten und Schulen.
Dem eigentlichen Studienführer schließen sich
noch einige ergänzende Hinweise an: Informatio-
nen über die Arbeit des Deutschen Musikrates;
Anschriften von Organisationen und Fachverbän-
den der Musik, ferner eine Aufstellung der in
Deutschland erscheinenden Musikzeitschriften und
der Auslandsinstitute. **NZfM.**

Noten

sorgte die Phrasierung des Celloparts, machte
Vorschläge für die Ausführung der Manieren und
an kniffligen Stellen für den Fingersatz. Diese So-
naten und ihre sorgfältige Ausgabe werden Cel-
listen und Generalbaßspieler in gleicher Weise
erfreuen. **G. A. Trumpff**

Hanns Jelinek: „Parergon“ für Orchester op. 15b
(Universal Edition, Wien 1960)

Als Hanns Jelinek bei den Kranichsteiner Ferien-
kursen 1952 sein umfangreiches „Zwölftonwerk“
vorführte, erhielt es bald das Epitheton „Zwölf-
tontechnik in Filzpantoffeln“. Damit war vielleicht
die zwar weniger phantasievolle, doch stets ge-
schmeidige Musik etwas unterbewertet, positiv
war damit die relativ günstige Aufnahme durch
das breitere Publikum vorausgesagt.

Nun hat Jelinek 5 Klavierstücke aus dem „Zwölf-
tonwerk“ (Walzer, Sarabande, Gavotte=Musette,
Siciliano, Marsch) für Orchester instrumentiert,
und unwillkürlich erwartet man ein ähnliches
Kompendium der Instrumentation, wie das
„Zwölftonwerk“ eines der Dodekaphonie sein will.
Da aber nirgends die strenge Zwölftonstruktur
verändert werden sollte, blieben die Möglichkeiten
der Instrumentation beschränkt. Außer selbstver-
ständlichen kleinen Änderungen wie der enhar-



Pirastro

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



Klaviermusik von Conrad Beck

Lento marcato

f

mf

mp

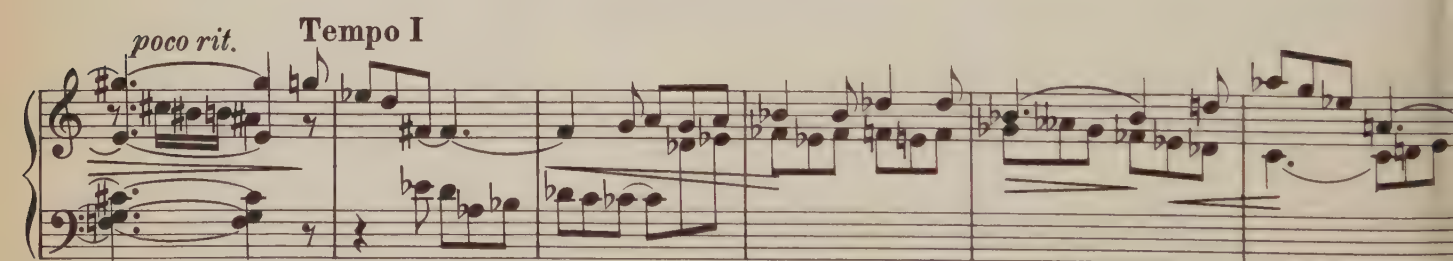
5 6

5 6

5 6

5

5



Allegro

mp

cresc.

p

cresc.

decresc.

Detailed description: This block contains the first system of musical notation for the 'Allegro' section. It consists of five systems of staves. The first system (measures 1-4) begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The melody is in the treble, and the bass line is in the bass. The second system (measures 5-8) continues the melody and bass line. The third system (measures 9-12) features a piano (p) dynamic marking. The fourth system (measures 13-16) includes a crescendo (cresc.) marking. The fifth system (measures 17-20) concludes the section with a decrescendo (decresc.) marking. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

poco meno mosso

mp

Detailed description: This block contains the second system of musical notation for the 'poco meno mosso' section. It consists of two systems of staves. The first system (measures 21-24) begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 6/8 time signature. The melody is in the treble, and the bass line is in the bass. The second system (measures 25-28) continues the melody and bass line. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff features a complex melodic line with several beamed eighth and sixteenth notes, including a quintuplet marked with a '5'. The lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and some moving lines. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. The upper staff has a melodic line with a triplet of eighth notes marked '3' and a quintuplet marked '5'. The lower staff includes a section marked with a forte 'f' dynamic. The key signature changes to two sharps (F# and C#).

The third system shows the continuation of the musical themes. The upper staff contains a quintuplet marked '5'. The lower staff begins with a piano 'p' dynamic marking. The key signature remains two sharps.

The fourth system features a quintuplet marked '5' in the upper staff. The lower staff has a piano 'p' dynamic marking and includes some sustained chords. The key signature is two sharps.

The fifth system concludes the page. The upper staff has a triplet of eighth notes marked '3'. The lower staff features a pianissimo 'pp' dynamic marking. The key signature is two sharps.

monisch günstigeren Notation für manche Orchesterinstrumente oder der Verwandlung eines Tremolos in einen Triller und v. v., ist es vor allem Wechsel und Kombination der Klangfarben, beides immer im Dienste der formalen Anlage, die alles plastischer, bunter und damit noch eingängiger erscheinen lassen. Vor allem gliedert der Registerwechsel bei jedem Satz: nur der erste, dritte und fünfte wird tutti gespielt. Gelegentlich wird ein Akkord nicht allein durch Verdoppelungen, sondern durch wiederholende Hineinnahme eines vorherigen Tones vollklingender, mancherorts ist die Artikulation in Dauern ausgeschrieben, und ganz allgemein erscheinen Tonnachbarn im Orchesterwerk eher diatonisch, im Klavier eher chromatisch notiert. Daß im Klavierwerk die Taktzahlen immer am Zeilenanfang stehen, in der Partitur, wo man sie beim Proben mehr bräuchte, nur jeweils die Anzahl der Zehner, mag drucktechnische Ursachen haben. Das Klavierwerk ist übrigens auch durch Anführung der genauen Entstehungsdaten jedes Satzes gegenüber der Bearbeitung ausgezeichnet, wo nur der Abschluß der ganzen Arbeit mitgeteilt wird.

Kein Zweifel, daß diese — nebenbei gesagt: pädagogisch sehr brauchbaren — Klavierstücke in

ihrem neuen Kleid weitere Freunde gewinnen werden.

Erhard Karkoschka

Luigi Nono: „Sarà dolce tacere. Canto per 8 Soli“.
(Ars Viva Verlag, Mainz 1960)

Der Gesang für 8 Solostimmen basiert auf einer Dichtung von Cesare Pavese. Wiederum ein Beitrag des Komponisten zum Problem Text und Musik, da primär der musikalische Verlauf dem Wort nicht deutend oder selbständig koordiniert ist, sondern Text und Musik strukturanalytisch eine Synthese, eine mosaikartige, ergeben. Die Aufspaltungstechnik des Wortes geht von der musikalischen Determinierung aus und verwandelt den Sinnzusammenhang in einen akustischen, durch welche Verwandlung auch die Dichtung eine nochmals irrationale Stelle für die Konsistenz an sich erfährt.

Die 8stimmige Selbständigkeit der Komposition (2 Soprane, 2 Alt, 2 Tenöre, 2 Bässe) stellt Polyphonie in äußerster Aufspaltung zum Einzelton dar, dessen Existenz in Dauer und Lautstärke, obwohl isoliert, gleichzeitig angewiesen bleibt auf den nächsten.

H. Eimert

Noten- beilage

Klaviermusik von Conrad Beck

„Beck kennt keine Konzessionen; sein musikalischer Stil hat sich innerhalb der antiromantischen, das reine Spiel gegenüber dem ‚Bedeutungshaften‘ betonenden Bewegung als ein absoluter Instrumentalstil linearer Grundtendenz herauskristallisiert.“ Diese Worte schrieb Willi Schuh vor dreißig Jahren, aber sie treffen noch heute das Wesentliche an der Erscheinung des Komponisten Conrad Beck.

Der langsame Mittelsatz der Sonatine für Klavier ist bei aller improvisatorisch anmutenden Anlage doch formal streng gebunden. Das Stück, das Akkordballungen gegen arpeggioartige Einschübe setzt, könnte fast an eine Interpretation auf der Orgel denken lassen. Der kurze Mittelteil mit orgelpunktartig liegender Quint wird am Schluß der Komposition als Reminiszenz nochmals zitiert. Die Klavierstücke von 1930 (zwei Jahre später als die Sonatine entstanden) setzen die begonnene

Linie fort. Die Konzeption der einzelnen Gebilde ist von außerordentlicher Geschlossenheit. Die anfängliche Zweistimmigkeit des Allegros (X) geht in Dreistimmigkeit über; aus dem linear geführten Satz entwickelt sich ein betont homophoner Mittelteil, bis sich nach einem kadenzartigen Abschluß eine freie und um einige Takte erweiterte Wiederholung des ersten Teiles anschließt und somit das polyphone Element betont, während der homophone Teil zu episodischer Bedeutung absinkt.

I. S.

In unserer musikunterrichtlichen Schriftenreihe

DIE OPER

erschienen soeben als 5. Heft

Carl Orff: Die Kluge

(Helmut Kemnitz. DM 4,80)

ROBERT LIENAU



BERLIN-LICHTERFELDE

Außer unserer Notenbeilage „Klaviermusik von Conrad Beck“ sind diesem Heft Prospekte der Verlage B. Schott's Söhne, Mainz, und Bärenreiter, Kassel, beigelegt. Weiterhin liegen diesem Heft Prospekte der „Tage für Neue Musik“ (Hess. Rundfunk), der Internationalen Musikfestwochen, Luzern, der Münchener Opernfestspiele und des Arbeitskreises für Schulmusik und allgemeine Musikpädagogik, Hannover, bei.

Neue Zeitschrift für Musik

Gegründet 1834 von Robert Schumann — Vereinigt seit 1906 mit dem „Musikalischen Wochenblatt“ — seit 1953 mit der Zeitschrift „Der Musikstudent“ — seit 1955 mit der Zeitschrift „Das Musikleben“ (gegründet 1948 von Prof. Dr. Ernst Laaff). Organ der Robert-Schumann-Gesellschaft, Frankfurt a. M. Nachrichtenorgan des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V., München, und des Verbandes der Singschulen, Augsburg.

Preis: vierteljährlich 4,80 DM, halbjährlich 9,25 DM, jährlich (12 Hefte) 18,— DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,80 DM. Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom Verlag. — Bezugsbeginn jederzeit. Abbestellungen nur zum Quartalschluß bis 15. des vorhergehenden Monats. — Anschrift der Schriftleitung: für Sendungen, Besprechungsstücke usw. Mainz, Weihergarten 12, Telefon 2 43 43. Manuskripte werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages. — Druck: Mainzer Verlagsanstalt und Druckerei Will und Rothe KG, Mainz.

Anzeigen: laut ermäßigter Preisliste 1/16 Seite = 20,— DM, 1/1 Seite = 300 DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich, verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: Auf Postscheckkonto Stuttgart 310 38, auf Konto Nr. 15 110 bei Commerzbank AG in Mainz oder durch Postanweisung. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 5,15 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1,17,5 (einschl. Porto); Österreich: 1 Jahresabonnement Ö. S. 130,— (einschl. Porto). Bestellungen an den Verlag Neue Zeitschrift für Musik, Mainz, Weihergarten 12.

CHOR UND SINGSCHULE

Mitteilungsblatt des Verbandes Deutscher Oratorien- und Kammerchöre e. V. und des Verbandes der Singschulen e. V. · Redaktion: Ludwig Wismeyer

Aus den Annalen eines Laien-Chores

Einer der ältesten gemischten Chorvereinigungen in Norddeutschland, der Itzehoer Konzertchor e. V., hat in seiner Chronik einige besonders denkwürdige Daten zu verzeichnen. Da war bereits vor rund 150 Jahren ein Vorgänger des jetzigen Chors auf den Plan getreten, der sich im „Königlich privilegierten, gemeinnützigen, unterhaltenden Wochenblatt für Itzehoe und Umgebung“ vom 3. September 1825 folgendermaßen anmeldet:

„Mit gnädiger Bewilligung eines hohen Patronats wird am nächsten siebenten September, nachmittags um drei Uhr, in der hiesigen St. Laurentii Kirche das Oratorium:

Die Schöpfung von J. Haydn,

unter gütiger Mitwirkung mehrerer hiesigen und auswärtigen Kunstfreunde, von dem Unterzeichneten aufgeführt werden. Einlaßkarten zu dem Preise von 1 Mark, 8 Schillingen und gedruckte Texte zu 4 Schillingen werden für Nichtsubscribenten am liebsten in der Wohnung des Unterzeichneten im Eitzenschen Hause abgegeben werden; doch sind dieselben auch am Eingange der Kirche zu haben.

Itzehoe, den 22sten August 1825
W. Apel“

Am 4. Juni 1882 wurde in Itzehoe das II. Holsteinsche Musik-Fest gefeiert. Hierbei wurden zu einer Festaufführung von Glucks „Orpheus“ 360 Sänger und 75 Musiker zusammengebracht, und zwar aus Elms-horn, Heide, Kellinghusen, Marne, Pinneberg, Uetersen, Wesselburen und Itzehoe. Das Konzert fand unter Leitung von Seminarmusiklehrer Schleisiek aus Uetersen in der Reithalle statt. In den „Itzehoer Nachrichten“ vom 8. Juni 1882 wird dazu berichtet:

„... Aber arbeiten haben denn auch die Sängerinnen und Sänger, die Musiker und der Dirigent müssen, man darf wohl sagen, es gehörte ein Musikantenhumor dazu, das auszuhalten: erst Probe von Uhr 11 bis Uhr 3, in welcher Herr Schleisiek bei aller Liebenswürdigkeit es doch zu zeigen verstand, daß er den Tactstock nicht umsonst in der Hand führe, und dann wieder das Concert von Uhr 5 bis Uhr 9! Das sind 8 Stunden an einem Tage, wahrlich eine hübsche Leistung, besonders für den Dirigenten, zumal, wenn derselbe die volle, seine Chöre und sein Orchester bis auf jeden Einzelnen beherrschende Lebhaftigkeit eines Schleisiek entfaltet.

Was die Leistungen des Chores betrifft, so müssen wir gestehen, das derselbe das oft behauptete: „Hol-satia non cantat“ aufs Glänzendste widerlegt hat. Gute Tonbildung, klare deutliche Aussprache (ohne Provinzialismen) zeichneten besonders die a cappella-Vorträge aus, wie andererseits der Eifer und die Pflicht-treue (den Anforderungen des Dirigenten gegenüber) rühmend anerkannt werden müssen...

... Mag auch der pekuniäre Ausfall des Musikfestes nicht den gehegten Erwartungen entsprechen, der künstlerische ist jedenfalls ein ganz bedeutender; möge er auch insofern ein recht bedeutsamer werden, daß er dazu beitrage, den Mitwirkenden eine Anregung zu weiterem, freudigem Wirken zu geben und das Interesse für gediegene Musik im Publicum zu wecken.“

(Aus die „Musikgemeinde“,
Nachrichtenblatt des Itzehoer Konzertchors-e. V.)

DER SINGSCHULVERBAND BERICHTET

Die Jahreshauptversammlung des Verbandes der Singschulen e. V. findet — wie bereits mitgeteilt — am Sonntag, dem 9. Juli 1961, im Anschluß an den 11-Uhr-Junggesang der Augsburger Singschule im Ludwigsbau statt. Zu der satzungsgemäß anfallenden Vorstandschaftswahl trifft heuer zum ersten Male der abgeänderte § 5 der Satzungen zu, der in der 1959 beschlossenen Neufassung wie folgt lautet:

„§ 5: Stimmberechtigt sind:

Die anwesenden Einzelmitglieder	mit je einer Stimme
Singschulen bis zu 500 Kindern	mit je einer Stimme
Singschulen bis zu 1000 Kindern	mit je zwei Stimmen
Singschulen bis zu 1500 Kindern	mit je drei Stimmen
Singschulen bis zu 2000 Kindern	mit je vier Stimmen
Singschulen bis zu 2500 Kindern	mit je fünf Stimmen
Singschulen bis zu 3000 Kindern	mit je sechs Stimmen

Die Zuteilung der Stimmen an die korporativ angeschlossenen Singschulen erfolgt auf Grund der an die Geschäftsstelle gemeldeten Schülerzahl.“

DER VERBAND BERICHTET

Ludwig Wismeyer wurde vom Bezirksschulamt Mindelheim eingeladen, bei der amtlichen Lehrertagung im Juli einen Einführungsvortrag in das Orff-Schulwerk zu halten.

Das nächste Singschullehrer-Seminar

Am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiter-Seminar in Augsburg findet von Montag, den 18. September 1961, bis Samstag, den 9. Dezember 1961, ein Ausbildungslehrgang statt. Die auf 20 beschränkte Teilnehmerzahl macht frühzeitige Anmeldung notwendig: Sekretariat des Deutschen Singschullehrer- und Chorleiter-Seminars in Augsburg, Maximiliansstraße 59 (Leopold-Mozart-Konservatorium).

AUS DEN SINGSCHULSÄLEN

ELTMANN. Die Städtische Singschule Eltmann, Leiterin *Hertha Pfrang*, hielt ihren Junggesang unter dem Motto von Robert Schumann „Säume keinen Augenblick, deine Stimme auszubilden, betrachte sie als das schönste Geschenk, das dir der Himmel verliehen!“ Außer einer Auswahl älterer und neuerer Volkslieder brachte das Programm die Kantaten „Der Puppentag“ von Hans Lang, „Lustige Tiergeschichten“ von Karl Lampart und „Schildbürgerstreiche“ von Franz R. Miller.

TÜRKHEIM. Einen schönen Erfolg seiner chorerzieherischen Arbeit konnte der Leiter der Städtischen Singschule Türkheim, *Toni Groll*, mit einem Konzert des ebenfalls von Groll geleiteten Gesangsvereins Türkheim buchen. Das Programm mit Passionsmusik, Madrigalen und Liedern war sehr glücklich gewählt, um die Vielseitigkeit des Chores erkennen zu lassen. Die Presse berichtete u. a.:

„... mit besonderer Spannung erwartete man den Auftakt, das „Christus factus est“ im Gregorianischen Choral. Hier im Choralsingen und nicht in harmoniegeschwängerten Chorsätzen offenbart sich die Schule: Homogenität, Treffsicherheit, Klang und Deklamation. Was die kleine Gruppe der Choralsänger bot, gehörte zum Besten des Abends ... drei geistliche Gesänge zur Passionszeit (Agricola, Orlando di Lasso, Vittoria) ... Toni Groll hat die polyphonen Sätze bei aller dynamischen Gestaltung in der notwendigen Subtilität, in ihrem klaren Aufbau präsentiert ...

Das Herzstück bildete die Matthäus-Passion von Heinrich Schütz ... Die tadellosen Solisten Toni Groll (Evangelist), Remigius Eichheim (Jesus), A. Ludwig (Judas), Clement Geiger (Pilatus) und Hans Forster sowie der prächtig geschulte Chor machten die Passion zu einem erdrückenden Erlebnis ... am Cembalo kein geringerer als Professor *Josef Lautenbacher* aus Augsburg ... Im zweiten Teil des Programms sang der Chor Madrigale von Haßler, Marenzio, Monteverdi und anderen.

Ein Jubiläum

Die Städtische Singschule Mindelheim feiert mit ihrem Junggesang am 25. Juli 1961 das 20jährige Jubiläum ihrer Wiedererrichtung. Seit dieser Zeit leitet Schulrat *Sepp Müller* die Singschule.

NEU ERSCHIENEN — KURZ BESCHRIEBEN

Unter dieser Rubrik will das Mitteilungsblatt neues Chormaterial zusammenfassend knapp charakterisieren, um die Chöre und Singschulen kurz über Neuerscheinungen zu informieren.

Kinder- und Jugendchor

„Lustige kleine Spielstücke für Kinderstimmen und Instrumente“ heißen sieben einstimmige Lieder von Hans Coenen: Volksdichtung und volkstümliche Verse geben ansprechende Texte erzählender Art („Zipp und Zapp“, „Riesensee“, „Riese Timpetu“, „Kleine Hex“, „Tierduett“). Gesungen wird von Vorsänger und Tutti alternierend im Durraum einfachster melodischer Form (eingefügte zweistimmige Oktaven und Quintklänge). Vorzug: textgemäße Deklamation, keine verbrauchten „Modernismen“. Begleitung durch Glockenspiel, Xylophon und Trommel sparsam.

„Sieben kleine Meisen“, ein Zyklus für Singstimme, solistisch oder choris, und Instrumente. Texte: Hermann Claudius (also durchweg akzeptabel). Mit einer Blockflöte und Streichquartett (mit ev. 3. Violine statt Bratsche), durchweg leichte Spielbarkeit begleitet *Friedrich Zipp* fünf einfache, gut deklamierte Lieder: „Sieben kleine Meisen“, „Kleine braune Schnecke“, „Schöne Schlangenkönigin“, „Des Nachbars Gurken“, „Und dann war alles gut“. Ohne Übertreibungen und Neckisch-Werden sind die Liedinhalte dankbar charakterisiert.

Beide Zyklen für untere Singschulklassen.

„Vater und Sohn“, eine heitere Bildkantate nach Karikaturen von O. E. Plauen, für Jugendchor, Klavier, Rhythmische Instrumente und eine Jazzgruppe. Texte: Paul Diwo, Musik: *Albrecht Rosenstengel*.

Laut Vorwort ein neuer Versuch: Bilder projiziert — Text durch Musik illustriert. Grundfrage: sind die bekannten „Vater und Sohn“-Karikaturen überhaupt „musikalisch“ deutbar? Ich glaube, nein. Der Versuch Rosenstengels ist daher Geschmackssache. Ebenso die Primitivisierung des Begriffs „Jazz“, der hier durch Tanzrhythmen und Instrumentenwahl hereingenommen wird. Ein Rhythmus und ein paar Schlagzeuge sind aber lange noch kein Jazz. Dies ist Pseudo-Jazz für die Kinderstube — und dort gehört er nicht hin. Mag sein, daß den jungen Sängern die Texte und die Rhythmen Spaß machen. Aber sicher sind bald einige darunter, die wissen, was wirklicher Jazz ist, und die unterscheiden gut, was Jazz und Pseudo-Jazz ist.

Vom gleichen Komponisten: „Max und Moritz“ für Jugendchor, Solisten, Klavier oder kleines Orchester. Die Komponierbarkeit, bzw. die Notwendigkeit, sie mit Musik zu verbinden, von Wilhelm Busch überhaupt, und von seinen „Max und Moritz“-Streichen im besonderen, ist ebenso zweifelhaft wie bei den „Vater und Sohn“-Geschichten. Ich halte Busch für unkomponierbar. Er braucht keine Musik, er wird durch sie nur abgeschwächt. Der Anlässe tonmalerisch zu werden, sind zu viele. Was aber hinter Buschs scheinbar harmlosen Versen steckt, geht in der Musik unter. In der Schwierigkeit die beiden letzten Kompositionen für Schulchöre.

W-r.

Sämtliche Kompositionen in „Neue Reihe“, herausgegeben von Hugo Wolfram Schmidt, Musikverlag Hans Gerig, Köln.

BAUSTEINE für Musikerziehung und Musikpflege

Schriften zur Musikerziehung · Elementare Musikerziehung ·
Stimmpflege · Unterrichtswerke für verschiedene Instrumente ·
Sing- und Spielmusik für Schulen und Jugendkreise

Verlangen Sie bitte das ausführliche Verzeichnis

VERLAG JUNGE MUSIK / SCHOTT

Leopold Mozart-Konservatorium der Stadt Augsburg
Direktor: Dr. Fritz Schnell
stellv. Direktor: Prof. Karl Kottermaier

Ausbildung in allen musikalischen Fächern, Seminar für Privatmusikerzieher, kath. u. ev. Kirchenmusik, Opernschule, Orchester- und Kammermusikklassen, Studio für neue Musik. — Sonderkl.: Prof. Rudolf Koeckert, Violine.
Auskunft und Anmeldung: Maximilianstraße 59

Städtisches Konservatorium Osnabrück

Leitung: Direktor Karl Schäfer
Ausbildungsklassen für alle Instrumente, Sologesang, Komposition. Seminar f. Privatmusikerzieher, Lehrer an Jugendmusikschulen. Orchesterschule. Chorleiterseminar. Opernschule. Ev. Kirchenmusik. Jugendmusikschule, Meisterkurse, Musica-viva-Konzerte.
Sekretariat: Osnabrück, Hakenstraße 9, Telefon 3 29 11

Städtisches Konservatorium Berlin

(ehem. Stern'sches Kons.)

Berlin — W 15, Bundesallee 1-12

Komm. Direktor: Herbert Ahlendorf

Ausbildung in allen Fächern bis zur Berufs- und künstlerischen Reife

Tonsatz: Jentsch, Metzler · Gesang: Zinganel, Schrenk, Kovatsy, Hauck · Klavier: Krause, Lamadin, Reichert, Schulte · Cembalo: Stappenbeck · Violine: Heller, Leßmann, Michel, Hampe
Viola: Kirchner · Cello: Finke, Hagen, Kopp
Kontrabaß: Zepperitz · Holzbläser: Hoefs, Koch, Tadge, Heinke, Wonneberger, Steinbrecher · Blechbläser: Ziller, Neuling, Jensch, Eichler, Ramin, Engels · Schlagzeug/Pauken: Hansen, Avgerinos.

Dirigenten- und Orchesterschule:
Ahlendorf · Chor: Scholz

Internationales Dirigenten-Praktikum
Herbert von Karajan / Ahlendorf

Opernklassen: Kelch, Albrecht, Hagen

Orgel- und Kirchenmusik:
Fedtke · Volksmusik: Kußerow, v. Sparr

Privatmusiklehrer-Seminar:
Cramer, Dickmann · Rhythmik: Kroll

Mikrofonstudio: Sieber, Zemke

Künstlerische Bildungsfächer, Sprecherziehung
Jugendmusikschule

Ensembles u. Kammermusik-Klassen · Prospekt

Semesterbeginn: jeweils 1. April und 1. Oktober

Städt. Akademie f. Tonkunst, Darmstadt

Leitung: Dr. Walter Kolneder

Meister- und Ausbildungsklassen, Opern-, Orchester- und Kapellmeisterschule, Seminar für Privatmusikerzieher mit Staatsexamen, Erweiterungsseminar mit Abschlußprüfung für Jugendmusikschulen, Vorlesungen, Studio für elektronische und experimentelle Musik (in Verbindung mit dem Kranichsteiner Musikinstitut).

Komposition: Heiß, Lechner / Gesang: Dr. Hauer, Dr. Hudemann, Einfeldt / Violine: Barchet, Meyer-Sichting, Müller-Gündner / Violoncello: Lechner / Klavier: Leygraf, Balthasar, Baltz-Weber, Hoppstock, Zerah / Dirigieren: Franz / Kammermusik: Dennemarck / Tonsatz: Weber, Widmaier / Musikgeschichte, Formenkunde: Dr. Kolneder / Dramatischer Unterricht: Dicks, Franz / Rhythmische Gymnastik: Raack-Tritschkova / Pädagogik, Methodik, Psychologie: Balthasar.

Auskunft und Anmeldung, Sekretariat Darmstadt,
Hermannstraße 4, Telefon: 80 31, Nebenstelle 3 39

Niedersächsische Hochschule für Musik und Theater Hannover

Direktor: Prof. Ernst-Lothar v. Knorr

Ausbildungsklassen f. Komposition, Dirigieren, Gesang, alle Tasten-, Streich- u. Blasinstr., Harfe, Schlaginstr. — Solistenklassen f. Gesang u. alle Instrumentalfächer — Kirchenmusikabteilung — Schulmusikabteilung (Ausbildungszweige f. höhere u. Mittelschulen) — Seminare f. Privatmusikerzieher, Rhythmische Erziehung u. Jugend- u. Volksmusik — Opernabteilung — Schauspielabteilung — Tanzabteilung — Orchesterschule. Auskunft u. Anmeldung: Hannover, Walderseestraße 100, Fernruf 1 66 11.

FOLKWANGSCHULE DER STADT ESSEN - Musik - Tanz - Schauspiel

Auskunft und Anmeldung: Verwaltung, Essen-Werden, Abtei — Tel. 49 24 51 / 53 — gegr. 1927

Direktor: GMD Professor Heinz Dressel — Ausbildung bis zur Konzert-, Bühnen- bzw. Orchesterreife

Abteilung Musik

Leitung: Prof. Dressel

Instrumentalklassen u. Seminare

Klavier: Kraus, Stieglitz, Zucca-Sehlbach, Hüppe, Janning · Violine: Krotzinger, Prof. Peter, G. Peter, Haass · Cello: Störck · Cembalo: Salling · Komposition: Sehlbach, Reda, Schubert · Dirigenten und Chorleiter: Prof. Dressel, Linke · Allg. Erziehungslehre: Spreen · Musikwissenschaft / Studio für Neue Musik: Dr. Wörner

Seminar für Privatmusiklehrer
Stieglitz

Seminar für rhythm. Erziehung
Conrad, Pietzsch-Amos

Katholische Kirchenmusik
Prof. Kaller, Dr. Aengenvoort

Evangelische Kirchenmusik

KMD Reda, Dr. Reindell

Orchesterschule

Dozenten: Kammermusiker Kratsch, Schlee, Langen, Fritsche, Erdmann, Knust, Metag, Medtenberg, Jansen, Kritschker, Kolf, Wecking, Mareck, Lenz, Mühlenbeck, Frohaska (siehe Instrumentalklassen)

Abteilung Theater

Oper

Leitung: Prof. Dressel
Szen. Leitung: Roth
Gesang: Wesselmann, Kaiser-Breme · Einstudierung: Knauer, Winkler · Szenischer Unterricht: Roth, Krey, Titt

Opernchorschule
Knauer

Schauspiel

Leitung: Kraut

Dozenten: Clausen, Forbach, Gröndahl, Krey, Leymann, Wallrath, Traendkner-Cartellieri, Grasses, Mandelartz · Angeschlossen Seminar für Vortragskunst, Sprecherziehung und Sprechkunde / Theaterstudio

Abteilung Tanz

Leitung: Jooss

Dozenten: Woolliams, Züllig, Markard-Jooss, Pohl, Reber, Baddeley, Knust, Heubach, Fürstenau, Vera Volkova a. G. (mit freundlicher Genehmigung des Königlich Dänischen Theaters Kopenhagen) · Bühnentanzklassen, Seminar für Tanzpädagogik, theoretisch/praktische Ausbildung in Tanzschrift (Kinetographie Laban)

Aus Nachlaß zu verkaufen: VIOLINEN von Nicolas
 Vuillaume (1860), N. François Vuillaume (1867) und
 Giuseppe Fiorini (1919) und einige franz. Bogen.
 HERMANN LAUN · Geigen · Stuttgart, Stitzenburgstr. 21

GESANGSPÄDAGOGIN

Schüler an ersten und mittleren Bühnen
 sucht Stelle an Fach- oder Hochschule.
 Zuschriften unter M 949 an den Verlag erbeten.



Gilbert Patent-Wirbel
 machen das Streichinstru-
 ment erst vollkommen,
 feinste Abstimmungen möglich,
 gleichmäßiger, leichter Gang
 FEINMECHANIK

TÜBINGEN, Lange Gasse 29/31, Telefon 22 96

Staatl. gepr. KLAVIERPÄDAGOGIN

30 J. (Schulpraxis)

sucht Wirkungskreis, Schule, Internat.

Zuschriften unter M 961 an den Verlag erbeten.

Deutsches Singschullehrer- und Chorleiterseminar in Verbindung mit der

Albert Greiner-Singschule der Stadt Augsburg (gegr. 1905)
 Leitung: Oberstudiendirektor Josef Lautenbacher

Am Deutschen Singschullehrer- und Chorleiterseminar
 Augsburg sind für das Schuljahr 1961/62 zwei Lehrgänge
 vorgesehen. Der Herbstlehrgang 1961 dauert vom 18. Sep-
 tember bis 9. Dezember 1961, der Frühjahrslehrgang 1962
 dauert vom 8. Januar bis 31. März 1962. Aufbauend auf
 der von Albert Greiner entwickelten Jugend- und Chor-
 stimmbildung behandeln die Augsburger Lehrgänge alle
 Gebiete der Sprech-, Gesangs- und Chorerziehung sowie
 der Singschul- u. Chorleitung. Die erfolgreiche Ablegung
 der Schlußprüfung berechtigt die Teilnehmer, als staat-
 lich anerkannte Singschullehrer und Chorleiter tätig zu
 sein. Da zu jedem Lehrgang nur 20 Teilnehmer zugelassen
 werden können, ist frühzeitige Anmeldung geboten.
 Die Bedingungen erhalten Interessenten kostenlos zu-
 gesandt. Anfragen sind zu richten an das Sekretariat des
 Seminars, Augsburg, Maximilianstr. 59 (Leopold-Mozart-
 Konservatorium).

ERSTE FLÜGELFABRIK sucht zum Besuche von Musik-
 hochschulen, Rundfunkanstalten, Musikgesellschaften,
 Stadtverwaltungen, Pianisten usw. musikalisch begabten
 Menschen als

REISEVERTRETER

der seine ganze Persönlichkeit, sein Können und Streben
 zum Verkauf eines hochwertigen Markeninstrumentes
 einsetzen kann und will.

Zuschriften werden strengstens vertraulich behandelt und
 sind mit den üblichen Einzelheiten und Verdienstanprü-
 chen erbeten unter Chiffre „Flügel-Fabrik Nr. M 950“ an
 den Verlag der Musikzeitschriften, Mainz, Weihergarten 12



PYRAMID

SAITEN

für alle Streich- und Zupfinstrumente

MUSIC & LETTERS

Die führende englische musikwissenschaftliche Vierteljahresschrift

HERAUSGEGEBEN

VON

J. A. WESTRUP

Seit ihrer Gründung im Jahre 1920 hat *Music
 & Letters* stets gründliche wissenschaftliche
 Arbeit mit einem hohen literarischen Niveau
 verbunden. Studenten und Musikliebhaber
 schätzen unsere Zeitschrift als zuverlässigen
 Führer durch das gesamte Gebiet der Musik
 in Vergangenheit und Gegenwart. Wenn Sie
Music & Letters noch nicht kennen, empfehlen
 wir Ihnen, eine Probenummer anzufordern.

Jahresabonnement DM 19,— portofrei

Einzelhefte DM 5,— zuzügl. Porto

Probenummern werden kostenlos geliefert.

OXFORD UNIVERSITY PRESS

(Music Department)

44, Conduit Street, London, W. 1, England

Badische Hochschule für Musik Karlsruhe

Direktor: Dr. Gerhard Nestler

Ausbildungsmöglichkeiten für Klavier, Orgel, Cembalo, sämtliche Streich- und Blasinstrumente, Akkordeon, Komposition, Dirigieren und Chorerziehung.

Meisterklasse für Klavier (Yvonne Loriod), Violine (Henri Lewkowicz), Viola (Albert Dietrich), Violoncello (Leo Koscielnny), Gesang (Scipio Colombo) und (Bruno Müller), Dirigieren, Komposition (Wildberger).

Seminare für Schulmusik, Evang. u. Kath. Kirchenmusik, Privatmusiklehrer, Operschule.

Seminar für Chorleiter in Verbindung mit dem Bad. Sängerbund.

Auskünfte durch die Verwaltung, Jahnstraße 18

Bergisches Landeskonservatorium

Wuppertal und Haan

Einführungs-, Fortbildungs- und Meisterklassen auf allen Gebieten der Tonkunst, praktische Chor-, Orchester- und Kammermusikübungen, wissenschaftliche Seminare.

Arbeitsgemeinschaften, Abend- u. Wochenendkurse sowie Opern-, Ballett-, Orchester-, Jugendmusik- u. Singschule: für Liebhaber- und Berufsausbildung bis zur fachlichen und künstlerischen Reife.

Sekretariat: Wuppertal-Elberfeld, Tannenbergsstraße 3
(3 17 38)

Musikakademie der Stadt Kassel

Leitung: Direktor Kurt Herfurth

Meister- u. Ausbildungsklassen für alle Tasten-, Streich- und Blasinstrumente, Komposition und Gesang, Seminare für Privatmusikerzieher und Jugend- und Volksmusikerzieher mit staatlicher Abschlußprüfung.

Orchesterschule mit Studienorchester, Chor- u. Orchesterleitung, Opernklasse, Studio für alte Musik, Studio für neue Musik, Kammermusik u. Gemeinschaftsmusizieren, Musikpädagogische Arbeitsgemeinschaft, Liebhaberklassen und Jugendmusikschule.

Anfragen an das Sekretariat Kassel, Kölnische Straße 36,
Telefon: 1 91 61

Neu:

Stilkriterien der Neuen Musik

Band 1 der Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt.

Aus dem Inhalt: Siegfried Borris, Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik · Hans Heinz Dräger, Ästhetische Grundlagen · Fritz Winkel, Die psychophysischen Bedingungen des Musikhörens · Wilhelm Keller, Tonsatzanalytische Verfahren zur Darstellung von Stilkriterien Neuer Musik · Walter Kolneder, Pädagogisch-soziologische Betrachtungen zur Neuen Musik.

96 Seiten mit Abbildungen. Kart. 8,60 · EM 1481

In Kürze erscheint:

Stilportraits der Neuen Musik

mit Beiträgen von S. Borris, W. Keller, W. Kolneder, H. Lindlar und W. Zillig.

Band 2 der Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt.

Verlag Merseburger · Berlin-Nikolassee

Hochschulinstitut für Musik Trossingen

Leitung: Prof. Guido Waldmann

lehrt alle Fachgebiete der Musik

bildet Lehrkräfte für Jugendmusikschulen aus

dient der Fortbildung aller auf dem Gebiet der Laienmusik tätigen Kräfte.

Das Hochschulinstitut gliedert sich in folgende Abteilungen:

Privatmusikerziehung, Schulmusik (Volks- und Mittelschule), Jugend- und Volksmusik, Rhythmik, Kirchenmusik, Chorleiter, Bläuserschule.

Vorbereitung zum Casals-Kurs in Zermatt.

Auskunft: Trossingen (Wtbg.), Karlsplatz, Tel.: 320



Alte und neue Meister-Instrumente · Kunstgeigenbau

HAMMA & CO.

STUTTGART-N · HERDWEG 58 · GEGRÜNDET 1864

Fachmännische Bedienung · Künstlerische Reparaturen

An- und Verkauf alter Violinen, Violas, Celli und sämtlicher Zubehörteile
„PALLADA“, das hervorragende Reinigungsmittel für Streichinstrumente

NEUE CHORKANTATEN

Cesar Bresgen

Kantate von der Unruhe des Menschen — für Soli, gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer etwa 19 Minuten

Hans Melchior Brugk

Deutsches Te Deum — für gemischten Chor, Blechbläser, Streicher und Orgel (oder Holzbläser) — Aufführungsdauer etwa 21 Minuten

Hugo Herrmann

Cantata Primavera — für Männer-, Frauen-, Kinder- und gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer etwa 32 Minuten

Kurt Hessenberg

Vom Wesen und Vergehen — Kantate nach Worten von Matthias Claudius für Soli, gemischten Chor und kleines Orchester — Aufführungsdauer etwa 30 Minuten

Paul Hindemith

Apparebit repentina dies — für gemischten Chor und 10 Blech-Instrumente — Aufführungsdauer etwa 16 Minuten

Ite, angeli veloces — Kantate nach Texten von Paul Claudel:

I. Triumphgesang Davids — II. Custos quid de nocte — III. Gesang an die Hoffnung für Alt- und Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer zusammen etwa 60 Minuten

Rolf Liebermann

Streitlied zwischen Leben und Tod — dramatische Kantate für Soli, gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer etwa 29 Minuten

Philipp Mohler

Nachtmusikanten — Serenade nach Abraham a Santa Clara für Tenor-Solo, gemischten Chor und kleines Orchester — Aufführungsdauer etwa 30 Minuten

Carl Orff

Nänie und Dithyrampe — für gemischten Chor und Instrumente — Aufführungsdauer etwa 12 Minuten

Die Sänger der Vorwelt — elegische Hymne nach Schiller für gemischten Chor und Instrumente — Aufführungsdauer etwa 7 Minuten

Hermann Reutter

Triptychon — drei Gedichte von Schiller für Tenor-Solo, gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer etwa 23 Minuten

Heinrich Sutermeister

Dem Allgegenwärtigen — Kantate nach Klopstock für Soli, gemischten Chor und Orchester — Aufführungsdauer etwa 35 Minuten

Gerhard Wimberger

Heiratspost-Kantate — nach anonymen Originaltexten des XX. Jahrhunderts für gemischten Chor, Cembalo und Kontrabaß — Aufführungsdauer etwa 15 Minuten

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z

Conrad Beck

60 JAHRE ALT

Orchesterwerke

Symphonie Nr. 3 für Streichorchester · Symphonie Nr. 4 (Konzert für Orchester) · Symphonie Nr. 5 · Symphonie Nr. 6 · Aeneas Silvius-Symphonie für Orchester · Hymne für Orchester · Innominata für Orchester · Ostinato für Orchester · Sonatina für Orchester · Suite concertante für Bläser, Schlagzeug und Kontrabaß · Suite für Orchester nach Volksliedern im Jahresablauf · Kleine Suite für Streichorchester.

Soloinstrumente und Orchester

Konzert für Streichquartett und Orchester · Concertino für Klavier und Orchester · Konzert für Klavier und Orchester · Kammerkonzert für Violine und kleines Orchester · Konzert für Viola und Orchester · Konzertmusik für Oboe und Streichorchester · Serenade für Flöte, Klarinette und Streichorchester · Concertino für Klarinette, Fagott und Orchester.

Chorwerke

Der Tod zu Basel, ein großes Miserere für Sopran- und Baß-Solo, 3 Sprecher, gemischten Chor und Orchester · Der Tod des Oedipus, Kantate für Sopran-, Tenor- und Bariton-Solo, gemischten Chor, Orgel, zwei Trompeten, zwei Posaunen und Pauken · Lyrische Kantate für Sopran- und Alt-Solo, Frauenchor und kleines Orchester · Es kummt ein Schiff geladen, altes Weihnachtslied für 4stimmigen gemischten Chor a cappella · Fünf 4stimmig gemischte Chöre a cappella: 1. Musiken Klang, lieblicher Gsang, 2. Die Zeit geht nicht, sie stehet still, 3. Abendlied »Nun der übermüde Tag«, 4. Seit die Sonne ihren lichten Schein, 5. Abendsegen »Der Tag hat seinen Schmuck« · Requien für 4stimmigen gemischten Chor a cappella · Vier Frauenchöre a cappella: 1. Ich wollt zu Land ausreisen (4stg.), 2. Sei gern allein (2stg.), 3. Der schöne Sommer geht uns herein (3stg.), 4. Die Brunnlein, die da fließen (3stg.).

Kammermusik

Duo für Violine und Viola · II. Streichtrio · III. Streichquartett · IV. Streichquartett.

Instrumentalwerke

Klavierstücke I (Sechs Stücke), Klavierstücke II (Fünf Stücke) · Sonatine für Klavier · Sonatine II für Klavier · Zwei Tanzstücke für Klavier · Sonatine für zwei Klaviere zu vier Händen · Choralsonate für Orgel · Sonatina für Orgel · Zwei Präludien für Orgel · Duo für zwei Violinen · Sonatine für Violine und Klavier · Zweite Sonate für Violoncello und Klavier · Sonatine für Flöte und Klavier · Sonatine für Oboe und Klavier.

Vokalmusik

Kammerkantate nach Sonetten der Louïze Labé für Sopran, Flöte, Klavier und Streichorchester · Herbstfeuer, sechs Gesänge nach Gedichten von Ricarda Huch für eine Altstimme und Kammerorchester · Drei Herbstgesänge nach Texten von Rainer Maria Rilke für eine Singstimme und Klavier oder Orgel.

Vollständiges Werkverzeichnis auf Wunsch

Schott